

LAS TRAMAS DEL MODERNISMO

**Mecenazgo, política y sociedad en las
Bienales de Arte de Coltejer**

1968-1972



FEDERICO ARDILA GARCÉS

**Las tramas del modernismo: mecenazgo, política y sociedad en
las *Bienales de Arte de Coltejer*, 1968 – 1972**

Federico Ardila Garcés

Tesis de Doctorado
Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Doctorado en Historia

Director:
Yobenj Aucardo Chicangana, PhD.
Co-directora:
Dra. María Amalia García.

Medellín, Colombia, 2018

Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, a mis padres por su apoyo incondicional durante toda mi carrera como historiador del arte y por inspirar en mí el gusto por la lectura y por el conocimiento. Gracias por darme su ejemplo como modelo intelectual y humano. A Rubén por su compañía y su cariño durante estos años de realización del doctorado y a mi hermano por su ayuda y su apoyo en la distancia.

Esta investigación no hubiese sido posible sin la ayuda del programa de Becas para doctorados nacionales de Colciencias y el programa para la internacionalización del conocimiento de la Universidad Nacional de Colombia. Quiero agradecer a mi director Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, por su acompañamiento, guía y comentarios durante todo el proceso de construcción de esta investigación. A mi codirectora María Amalia García por sus lecturas atentas y sus comentarios críticos que impulsaron a hacer de este trabajo mucho más riguroso que lo que hubiese sido sin su dirección.

A mis colegas y compañeros del Doctorado en Historia en la Universidad Nacional de Colombia, en especial a Eulalia Hernández Ciro, Michelle Evans Restrepo y María Mercedes Gómez, gracias por las enriquecedoras charlas y discusiones durante el proceso de construcción de mi plan de investigación y por compartir conmigo sus profundas e interesantes perspectivas. A las profesoras María Eugenia Chávez y Diana Luz Ceballos por sus contribuciones durante los cursos de teoría de la historia de la Universidad Nacional y por el entusiasmo que ambas mostraron hacia mi trabajo. A todos ellos y a los demás docentes y colegas del doctorado en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, gracias por inspirarme a realizar el mejor trabajo posible y por la formación que me brindaron durante esos años.

Agradezco especialmente a las docentes María Luisa Bellido de la Universidad de Granada, España y a Silvia Dolinko del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Argentina por aceptarme como su alumno durante la realización de las pasantías de investigación por fuera de Colombia. A ellas, y al profesor Rodrigo Guriérrez

de la Universidad de Granada, gracias por las contribuciones que le dieron a mí trabajo durante las conversaciones que tuvimos.

Asimismo, quiero agradecer a los compañeros del Colegio Mayor Santa Cruz La Real en Granada, en especial a Francisco J. Collantes y a Carlos Sánchez de Medina, por acogerme con tanto cariño y generosidad como uno de los suyos durante mi estadía en esa ciudad. Gracias por hacer de esos meses en España enormemente inspiradores y productivos para mi formación como historiador. Agradezco también a Victoria del Sel por su hospitalidad durante mi estancia de investigación en Buenos Aires.

A todos los empleados de las bibliotecas, los centros de documentación y los museos consultados, en especial a los miembros del Museo de Antioquia Juan Camilo Castaño, Sadith Gutierrez y Francelli Ortega, debo agradecerles por su constante buena disposición para ayudarme en el arduo proceso de consulta de los archivos. De igual manera, a las personas que aceptaron darme su tiempo en las entrevistas, gracias por su generosidad al compartir sus ideas conmigo.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	1
Algunos antecedentes	6
Perspectivas de análisis	11
Estructura del trabajo.....	15
Capítulo I. Las industrias Coltejer y el mecenazgo del arte moderno.....	19
1.1 El asistencialismo como labor social del empresario.	22
1.2 El mecenazgo de la industria textil en el sector de las artes en Antioquia.	32
Las revistas de las compañías textiles: Gloria, Fabricato Al Día y Lanzadera.	38
1.3 La labor de Leonel Estrada en el mecenazgo cultural de Coltejer.	44
Proyecto y presupuesto para las <i>Bienales de Coltejer</i>	53
Capítulo II. Espacios y formas de exhibición como herramientas políticas en las <i>Bienales de Coltejer</i>	65
2.1 Conflictos políticos y culturales dentro de la universidad pública.	67
Conflictos en el campo de la cultura.....	74
2.2 La <i>Bienal</i> como herramienta política dentro de la institución universitaria.....	78
La exhibición y premios de la <i>I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer</i>	81
El diseño de la <i>Bienal de Coltejer</i> de 1970.....	88
Premios de la segunda edición.....	96
La modernidad como despolitización de las artes.	103
La <i>Bienal de Coltejer</i> frente a los debates políticos de la XXXIV <i>Bienal de Venecia</i> de 1968 y la X <i>Bienal de São Paulo</i> de 1969.	117
2.3 Construyendo espacios para la modernidad: el edificio Coltejer	124
El diseño de la muestra de 1972	129
Capítulo III. La proyección y difusión social de la <i>Bienal de Coltejer</i>	141
3.1 El proyecto educativo de la <i>Bienal de Coltejer</i>	144
Charlas y conferencias	146

Publicaciones y notas sobre artistas.....	150
Catálogos	156
Películas, guías y otros medios de información.....	157
Rechazo al proyecto didáctico de las <i>Bienales</i>	163
3.2 Aportes del público especializado: los debates de la crítica de arte.	170
Debate entre defensores de la pintura figurativa y el arte abstracto o no-figurativo	171
La identidad del arte latinoamericano.....	178
3.3 La Bienal en la formación del ciudadano moderno.....	184
La posición social del artista.....	189
Eventos sociales en el marco de la Bienal	192
Capítulo IV. Una poshistoria de las <i>Bienales Coltejer</i>	200
4.1 La desaparición de la <i>Bienal de Coltejer</i> como institución.	202
Críticas a la organización de la <i>Bienal</i>	202
Dependencia con el sector económico.....	212
4.2 Repercusiones de las tres <i>Bienales de Coltejer</i> en el campo local de las artes.	216
1981: la IV Bienal, el MAMM y el Coloquio de Arte No-Objetual.....	222
Conservación y difusión de la colección Coltejer en el Museo de Antioquia	227
Conclusiones.....	231
Fuentes y bibliografía	238

Introducción

En 1970 la compañía Coltejer, la más grande e importante productora de textiles de Colombia, comenzó la construcción de un edificio que llevaría su nombre en el centro de Medellín para albergar sus oficinas y departamentos administrativos. Esa torre, con sus 36 pisos de altura y su particular diseño en forma de aguja, se erigió como emblema de la ciudad y como símbolo del papel jugado por la empresa privada en la construcción de la urbe moderna.

No obstante, la marca dejada por Coltejer en los procesos de modernización de Medellín no se limitó a la construcción de edificios emblemáticos que modificaron el entramado urbano de la ciudad. La labor llevada a cabo por esa compañía en el desarrollo de proyectos sociales en esferas tan heterogéneas como la educación, la salud pública y las artes tuvo un alto impacto en la sociedad antioqueña y en las transformaciones por las que ésta atravesó durante el siglo pasado.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, los proyectos sociales desarrollados por Coltejer se ubicaron en un marco de modernización general de la sociedad colombiana producido, en parte, como resultado de las políticas sociales y económicas impulsadas por los gobiernos del Frente Nacional en el país.¹ Al respecto, varios autores han afirmado que durante los cuatro gobiernos del Frente Nacional se llevó a cabo un proceso de desarrollo y modernización en varios sectores del estado colombiano, que generó cambios en la estructura económica del país, reformas en sectores productivos como el agrario, y expansiones en la

¹ El Frente Nacional consistió en un régimen de coalición política pactada entre los partidos Conservador y Liberal durante los años de 1958 y 1974 en Colombia. El pacto se basó en una alternancia entre ambos partidos del cargo de Presidente de la República y una repartición homogénea de puestos públicos y escaños en el Congreso. Esta circunstancia puso fin a un conflicto bélico entre ambos grupos políticos, y marcó el retorno a la democracia después del periodo presidencial del general Rojas Pinilla, al tiempo que expulsó a los movimientos y partidos de izquierda del panorama político nacional. James D. Henderson, *La modernización en Colombia en los años de Laureano Gómez, 1889-1965*, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2006; y Carlos A. Caballero, Mónica Pachón B., Eduardo Posada C. (Compiladores), *Cincuenta años de regreso a la democracia: nuevas miradas a la relevancia histórica del Frente Nacional*, Editorial Universidad de Los Andes, Bogotá, 2012.

educación y la salud públicas.² En este sentido, el Frente Nacional significó, según esos autores, un periodo de intensas transformaciones para la vida política, social, económica e incluso demográfica del país.

En la capital del departamento antioqueño, donde se ubican las centrales administrativas y productivas de Coltejer, esos procesos tuvieron un carácter particular. Durante los años del Frente Nacional, Medellín se consolidó como una ciudad industrial de alto impacto para la economía nacional. Dicha industrialización tuvo a la actividad del sector textil como principal motor de desarrollo económico. Hacia finales de la década del sesenta el 90% de la producción de textiles de algodón del país eran desarrollados en Medellín, lo que era un porcentaje mayor que en cualquier otra ciudad latinoamericana.³ En el período de 1965-1974 ese sector productivo tuvo un fuerte auge industrial debido al aumento en las exportaciones propiciado por el marco institucional y el modelo de desarrollo nacional.⁴

Ahora bien, los procesos de renovación y transformación económica y social por los que atravesó el país durante esos años incidieron, también, en el sector de la cultura y en su estructura. El campo cultural colombiano experimentó una fuerte revitalización debido a un auge en la creación de proyectos de exhibición y difusión de las artes, y a un particular dinamismo institucional. El *Salón Nacional de Artistas*, por ejemplo, que funcionaba desde 1940, tuvo durante la década del sesenta ocho ediciones, número mucho mayor que en las dos décadas anteriores. El Museo Nacional de Colombia, fundado en 1823, que albergó por muchos años ese importante evento, fue reemplazado en las ediciones de 1966, 1967 y 1969 por un espacio más nuevo inaugurado en 1957: la sala de exposiciones de la biblioteca Luis Ángel Arango. La sala, financiada por el Banco de la República, fue rápidamente acogida como uno de los escenarios más modernos y vistosos del arte en Colombia.

Además de esas exposiciones y eventos anuales, se sumaron desde comienzos de la década del sesenta la creación de varios espacios museísticos especializados en el arte moderno y contemporáneo. En 1962 se fundó, gracias a la gestión de Marta Traba, el Museo

² Carlos Caballero Argáez, “El desarrollo económico y la planeación en el período del Frente Nacional: contexto y realizaciones”, en Carlos A. Caballero, Mónica Pachón B., Eduardo Posada C. (Compiladores), *Cincuenta años de regreso a la democracia....* pp. 259–293.

³ Jorge Valencia Restrepo, “la industrialización de Medellín y su área circundante”, en Jorge Orlando Melo (ed.), *Historia de Medellín*, tomo II, Bogotá, Suramericana de Seguros, 1996, p. 476.

⁴ Jorge Valencia Restrepo, “la industrialización de Medellín y su área circundante”..., p. 478.

de Arte Moderno de Bogotá, que abrió sus puertas al público el año siguiente. La gestión de Traba se propuso posicionar esa institución privada al mismo nivel de los otros organismos oficiales de exhibición, y conectar las producciones y artistas nacionales con el resto del continente y viceversa. Cuatro años más tarde se fundó, también en Bogotá, el Museo de Arte Contemporáneo Minuto de Dios, bajo la gestión de la organización de caridad cristiana del mismo nombre.⁵

Asimismo, por esos años, el *mundo del arte* colombiano fue testigo de una particular descentralización, como lo demuestran los importantes proyectos desarrollados en ciudades como Cali, Cartagena, Barranquilla y Medellín.⁶ En 1959 y 1960 se fundaron el Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias, gracias a la gestión José Gómez Sicre, y el Museo de Arte Moderno de Barranquilla, respectivamente. En Cali se realizó por esos años el *Festival de Arte* (1961-1970), el *Salón Grancolombiano de Pintura* (1963), el *Salón de Pintura y Escultura* (1964), el *Salón Panamericano de Pintura* (1965) y el *Salón Boliviano de Pintura* en (1966-1967).⁷

Para el caso de Medellín, ya desde 1965 la ciudad había comenzado a experimentar una revitalización de las instituciones artísticas de exhibición y promoción, en parte gracias

⁵ Para una reseña de la formación de los principales museos de arte moderno de Colombia ver: Santiago Rueda Fajardo, "Breve revisión de los contextos sociales y culturales en la formación de los museos de arte moderno en Colombia", en *Calle14*, n°2, diciembre de 2008, pp. 61-70; Alessandro Armato, "La 'primera piedra': José Gómez Sicre y la fundación de los museos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla", en *Revista Brasileira do Caribe*, vol. XII, n°24, São Luis, Enero-Junio de 2012, p. 381-404; y María del Carmen Suescún Pozas, "Los museos de arte moderno y la reconfiguración de lo local a través de lo foráneo: transformando a Colombia en un país 'abierto'", en *Memoria y Sociedad*, Vol. 3 No. 6, Bogotá, abril de 1999, pp. 135-142

⁶ Utilizamos acá la noción *mundo del arte* tal como es entendida por Larry Shiner: una construcción social compuesta por "redes de artistas, críticos, público y otros que comparten un campo común de intereses junto con un compromiso con ciertos valores, prácticas e instituciones". También utilizaremos la definición del mismo autor del término *sistema de las artes*, con las que se refiere al conjunto de "ideales y conceptos subyacentes compartidos por distintos *mundos del arte* y por la cultura en general". Larry Shiner, *La invención del arte, una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2014, p. 32

⁷ Beatriz González, "Actitudes transgresoras de una década." en *Sin título 1966-1968. Luis Caballero*, catálogo de exposición, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1997, pp. 29-40. Sobre las instituciones de exhibición mencionadas y otras ver: Isabel Cristina Ramírez, "Ampliando el mapa. Nuevas aproximaciones a los procesos locales y regionales en la historia del arte moderno en Colombia. El caso de Barranquilla y Cartagena", en *Encuentro de Investigaciones Emergentes, reflexiones, historia y miradas*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011, pp. 117-134; y de la misma autora "Miradas de cerca y miradas de conjunto. La importancia de los procesos locales de Cartagena y Barranquilla en la historiografía del arte moderno en Colombia", *Coloquio Historia del Arte en Colombia: ¿cómo y para quién? Miradas Nacionales e internacionales*, Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Marzo de 2014. En trámite de publicación.; Nadia Moreno Moya, *Arte y Juventud, el Salón Esso de Artistas Jóvenes en Colombia*, Bogotá, IDARTES / La Silueta, 2013; Katia González Martínez, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años sesenta*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2014

al papel jugado por la industria privada local. El Museo Zea, por ejemplo, albergó en 1964 los *Salones Regionales de Croydon*, que también era una importante empresa manufacturera del país, y en 1965 el *Salón de Ceramistas*. En 1967 Coltejer realizó la muestra *Arte Nuevo para Medellín*, en la que participaron artistas locales como Aníbal Vallejo, Jaime Rendón o Leonel Estrada. Para finales de la década se realizaron exhibiciones en nuevas salas y galerías como en la Galería Sintéticos, en el Centro Colombo Americano, el Club Campestre; o los *Salones de Arte Joven* en el Museo Zea y los *Abriles artísticos* en la Universidad de Antioquia a comienzo de la década siguiente.

El objeto de estudio de esta investigación es el proyecto cultural y artístico más ambicioso desarrollado por una empresa privada en Medellín durante el siglo XX: las tres bienales de arte que Coltejer financió y gestionó entre 1968 a 1972. La *I Bienal Iberoamericana de Pintura*, como se le llamó a la primera edición, se realizó para conmemorar los sesenta años de fundación de la compañía y como una ampliación, pero esta vez con alcance iberoamericano, de la muestra local mencionada *Arte Nuevo para Medellín*. La *Bienal* pronto adquirió un fuerte carácter internacional y se consolidó en sus tres versiones como uno de los eventos culturales más relevantes del campo del arte nacional y regional: en la primera edición participaron once países, y se mostraron 160 obras en los espacios oficiales de exhibición ubicados en el pabellón de física de la Universidad de Antioquia. En la segunda, realizada en el Museo de Arte y Antropología de la misma universidad, se convocaron 26 países con 324 obras de 171 artistas, 40 de ellos nacionales. En la tercera edición se exhibieron 600 obras de 220 artistas de 29 países, esta vez en el edificio Coltejer recién construido en el centro de la ciudad.⁸

Según se afirmó, las *Bienales de Coltejer* tuvieron como objetivo “convertir a Medellín en un centro del arte latinoamericano” de relevancia internacional.⁹ Para conseguir tal fin, según expresaron sus organizadores, se hacía necesario que la ciudad contara con una

⁸ Beatriz González, “Actitudes transgresoras de una década”..., y Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta. Una revolución cultural*, Bogotá, Debate, 2014, pp. 295- 298. Según afirma ese último autor, las *Bienales de Coltejer* “abrieron el camino para una mayor comprensión del arte, para que el público pudiera conocer en directo las nuevas tendencias internacionales, para que los artistas locales se pusieran en contacto con esas obras y con otros artistas y para que cambiara la valoración del artista en nuestro medio.”

⁹ Ocre, “Bienal de Coltejer crea imagen en el exterior de superación cultural”, en *El Correo*, Medellín, 26 de junio de 1970, s/p.

institución que permitiera presentar al público colombiano las últimas tendencias del arte moderno y, de esa manera, contribuir a la actualización y renovación cultural.¹⁰

En ese sentido, el modelo de exposición bienal, cuyos ejemplos más antiguo y reconocidos son los de Venecia (1895) y São Paulo (1951), se prestó como el más acorde a los objetivos planteados. Se trata, en ambos casos y en el que nos ocupa, de una exposición de obras artísticas a gran escala, realizada cada dos años, que reúne piezas provenientes de diversos países y autores.¹¹ Esas instituciones de exhibición fueron creadas con la finalidad de presentar y confrontar propuestas artísticas de diversas naciones del mundo y, de esa manera, propiciar la internacionalización de esos lenguajes, al tiempo que funcionan como centros de encuentro de personalidades del mundo del arte.

Durante el transcurso del siglo XX el modelo de exhibición bienal se expandió por el globo en ciudades como París, Tokio, Quito, Córdoba (Argentina), La Habana, Alejandría, entre muchas otras.¹² A pesar de que en cada caso las bienales respondieron a objetivos particulares, fueron creadas con motivaciones diversas y tuvieron repercusiones diferentes, su objetivo de confrontación y actualización de las formas artísticas contemporáneas fue un rasgo común a todas ellas. En ese sentido, y como ha afirmado Oliver Marchand, la expansión del formato bienal en el mundo ha contribuido a la construcción de identidades locales, nacionales y continentales, al tiempo que han permitido una descentralización de los circuitos artísticos en el plano internacional.¹³

¹⁰ Catálogo de la *I Bienal Iberoamericana de pintura de Coltejer*, Medellín, 4 de mayo de 1968.

¹¹ Esta definición de la bienal de arte como institución la hemos recuperado de: Paul, O'Neill, *The culture of curating and the curating of culture(s)*, MIT Press, 2016, p. 52-53

¹² Sobre la *Bienal de Córdoba* ver: María Cristina Rocca, *Arte, modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*, Córdoba, Editorial Universidad de Córdoba, 2009. Sobre la de São Paulo ver: Paulo Herkenhoff, "A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos", en *Revista USP*, N° 52, San Paulo, diciembre-febrero 2001-2002, p. 118; Rita Alves Oliveira, "Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira", en *São Paulo Perpec.*, N° 3, São Paulo, julio-septiembre 2001, pp. 18-28; Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, "Sobre Bienais: a Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal nacional de São Paulo de 1970", en *20º Encontro Nacional Anap: Subjetividade, Utopias e Fabulações, Rio de Janeiro, 26 de septiembre – 1 octubre de 2011*, pp. 2596-2611. Sobre la muestra de Venecia: Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, Londres, Faber and Faber, 1968; Chiara di Stefano, *Una pagina dimenticata. Analisi delle tensioni artistiche e sociali alla Biennale veneziana del 1968*, Tesis de grado no publicada, Licenciatura en historia y conservación del patrimonio artístico, Facultad de Letras y Filosofía, Università Degli Studi Roma Tre, 2006

¹³ Oliver Marchand, "The Globalization of Art and the "Biennials of Resistance. A History of the Biennials from the Periphery.", en *CUMMA papers #7*, Departament of art, AALTO University, Helsinki, 2014, pp. 1-12

Paul O'Neill ha señalado que el formato de exhibición bienal, al incluir generalmente en el nombre de la muestra el lugar en el que ésta se realiza, ha contribuido a posicionar contextos locales dentro de la producción cultural global e internacional.¹⁴ Para el caso que nos ocupa, las *Bienales de Coltejer* funcionaron tanto como mecanismo de circulación de agentes propios del campo del arte (como artistas, sus obras, críticos de arte, etcétera) en el contexto iberoamericano; como también fueron una forma de propaganda para la compañía, y los miembros de la burguesía local que la financiaron, en el contexto del mercado artístico y cultural internacional.

Según lo anterior, nuestra hipótesis es que las *Bienales de Coltejer* constituyeron un intento, por parte de un sector de la burguesía antioqueña, de materializar una unión efectiva entre la modernidad artística y el proyecto de progreso y desarrollo social que los industriales estaban llamados a impulsar y promover, según los imaginarios que éstos tenían de sí mismos. Gracias a ese enfoque, según pensamos, las bienales se presentaron como un proyecto abierto a la sociedad, desarrollado en espacios no especializados en la promoción del arte moderno, y se enfocaron en la formación de un público que pudiese aprehender la modernidad artística como parte de su acervo cultural.

Algunos antecedentes

Las *Bienales de Coltejer* han sido objeto de estudio de varios trabajos de investigadores del arte colombiano. En algunos casos, la historiografía sobre este tema ha considerado que éstas emergen en el contexto local como parte de un proceso de modernización en las artes que es presentado como ineludible y compacto. En otras palabras, la llegada de la “modernidad” artística a Medellín y la supuesta autonomía del campo cultural que la propició han sido abordadas como parte del proceso natural del desarrollo de las artes.¹⁵

¹⁴ Paul, O'Neill, *The culture of curating and the curating of culture(s)*., p. 53

¹⁵ Ver, por ejemplo: Santiago Londoño Vélez, “Las artes plásticas hasta el siglo XX”, en Jorge Orlando Melo (ed.), *Historia de Medellín...*, pp. 603-621; Francisco Gil Tovar, *El arte colombiano*, Bogotá, Plaza y Janes,

En otros casos, las investigaciones han intentado abordar esos eventos como parte de unas transformaciones más complejas y profundas del campo artístico local o regional. El trabajo *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años sesenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín* de Imelda Ramírez González, por ejemplo, se presenta como un referente cercano a nuestro problema de investigación por abordar el surgimiento de las instituciones culturales de exhibición en Medellín en los años que nos ocupan desde una perspectiva más amplia.¹⁶ El objeto de estudio de la autora es el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), inaugurado en 1981, y los debates críticos y estéticos que enriquecieron y problematizaron su fundación y puesta en marcha.

Ramírez vuelve sobre el arte de los años sesenta para analizar comparativamente los objetivos y los alcances de ese museo con respecto a otras instituciones nacionales como las *Bienales de Coltejer* o el Museo de Arte Moderno de Bogotá, e internacionales como las *Bienales de San Pablo* y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). El relato que presenta Ramírez se enfoca en la aparición y la consolidación de las poéticas de la modernidad artística y de los movimientos de vanguardia en Colombia, así como en los debates que la crítica del arte propuso sobre ellos.

La importancia que la autora le concede a los discursos críticos se basa en la idea de que “las transformaciones en el campo artístico podían ser estudiadas desde las relaciones entre los conceptos y los ideales con los actores y el sistema de prácticas e instituciones.”¹⁷ Pensamos, sin embargo, que esos conceptos e ideales no se manifiestan de manera exclusiva en los discursos de la crítica de arte, a los que la autora les da preponderancia como actores hegemónicos de ese desarrollo discursivo. Dicho énfasis sugiere, a su vez, que la autora da por supuesta una autonomía del campo artístico en el país, del cual los críticos de arte hacen parte activa, que en el caso colombiano, pensamos, debe ser tomada como objeto mismo de problematización.

1985; Beatriz Amelia Mejía de Millán, *Arte Colombiano en el siglo XX*, Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 1988.

¹⁶ Imelda Ramírez González, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años sesenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*, Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2012.

¹⁷ Imelda Ramírez González, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo...*, p. 22.

En este sentido, desarrollando su esquema comparativo, Ramírez acierta en comentar la importancia que ciertos intereses económicos y políticos –como los de la familia Rockefeller o de las agencias culturales y de inteligencia del Estado estadounidense– tuvieron en la creación y la consolidación del MOMA. Sin embargo, en el momento de abordar la creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá o las tres *Bienales de Coltejer*, la autora se centra de manera exclusiva en analizar el trabajo de Marta Traba, de Jorge Romero Brest o de Jorge Glusberg como gestores culturales y promotores de los valores de la modernidad artística. La influencia en el caso colombiano de aspectos económicos, políticos o sociales es sólo mencionada por Ramírez en un pie de página donde afirma que:

Ante un aparente abandono del arte por parte del Estado colombiano, la participación de la Esso (EXXON-Intercol), así como de otras empresas privadas en la promoción de las actividades culturales, como los concursos literarios, becas de estudio, realización de películas y de exposiciones internacionales, entre otras, iba en aumento [...]. Durante la segunda mitad de los años sesenta, por ejemplo, el Salón Nacional de Artistas, que era el compromiso más manifiesto del Estado con los artistas, pasó a ser patrocinado por Propal S.A.¹⁸

Estos aspectos no son profundizados en un análisis que permita comprender de qué manera la gestión de las empresas privadas contribuyó a esos cambios institucionales, ni en qué consistió y cuáles fueron las consecuencias de ese “aparente abandono” estatal en la cuestión cultural. Si bien la autora afirma que “la movilidad y el intercambio entre la creación, el mercado del arte, las instituciones, la empresa privada y las políticas culturales, hicieron del campo artístico colombiano una compleja red de relaciones”¹⁹, esa red sólo es analizada en su trabajo cuando aborda el período posterior en el que se funda el MAMM.

El tema de la aparición y la consolidación de la modernidad en los lenguajes del arte en Medellín también ha sido objeto de estudio para Alba Gutiérrez Gómez y Sofía Arango Restrepo.²⁰ Su libro propone un recorrido por las ideas estéticas desarrolladas en Antioquia durante todo el siglo XX, dedicándole a las décadas del sesenta y setenta una importante parte de su investigación. Las autoras analizan las principales instituciones de exhibición de esas

¹⁸ Imelda Ramírez González, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo...*, pp. 102-103.

¹⁹ Imelda Ramírez González, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo...*, pp. 180.

²⁰ Sofía Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002.

décadas como los *Salones Nacionales* y las *Bienales de Coltejer* que, según su punto de vista, permitieron romper con el “estancamiento”²¹ del arte colombiano y “sincronizarse con la estética del arte moderno contemporáneo.”²² La renovación de los lenguajes, que impulsaron esas instituciones en Medellín, tuvo como antecedente un importante número de eventos de exposición llevados a cabo en 1965, cuando se mostraron obras ya presentadas en los *Salones Nacionales* anteriores y que daban cuenta de los nuevos lenguajes del arte moderno.²³

Al abordar las *Bienales de Coltejer*, el mecenazgo de la empresa privada es sólo mencionado como una característica de la organización y tampoco es profundizado ni problematizado. Sobre ese evento las autoras aciertan en contextualizar su desarrollo con respecto a otras exposiciones contemporáneas que presentaron una cierta resistencia a las propuestas modernizadoras de la *Bienal*, como el *Salón de los Rechazados* o la muestra de Eladio Vélez, ambos en el Museo Zea. Asimismo, las autoras enfatizan en el programa didáctico que impulsaron los organizadores de la *Bienal* con el objetivo de crear y formar un nuevo público para los lenguajes del arte moderno en la ciudad.²⁴

La importancia de las *Bienales de Coltejer* para el campo artístico nacional puede resumirse en tres puntos según las autoras: el énfasis en la educación como herramienta de formación del gusto en el público del arte; el carácter de internacionalización de la producción artística regional y su relación con el arte latinoamericano; y la presentación de una perspectiva general de las corrientes contemporáneas con miras a una actualización de los lenguajes.

Si bien las autoras afirman que esas bienales permitieron construir una mirada crítica sobre el campo cultural regional, en el momento de abordar las implicaciones que éstas tuvieron en la plástica antioqueña se limitan a destacar la participación de los artistas del departamento en eventos culturales nacionales. En otras palabras, aseveran que a partir de las

²¹ Sofía Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad...*, p. 191.

²² Sofía Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad...*, p. xii.

²³ Entre otros el ya mencionado *Salón Regional de Croydon*, la exposición de Édgar Negret, el *V Salón de Ceramistas Antioqueños*, todos en el Museo Zea y la apertura de la Galería Contemporáneo. Sofía Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad...*, p. 203.

²⁴ “La Bienal de Medellín se convierte realmente en acontecimiento cultural cuando piensa en el público como participante activo frente al fenómeno estético.” Sofía Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad...*, p. 221.

bienales se produce en el país, en los años setenta, una descentralización en la artes con respecto a una supuesta hegemonía de la capital en la década anterior. Dicha descentralización es paradójicamente argumentada por la aparición de muestras de artistas regionales en la capital del país.²⁵ Es decir que, para las autoras, la descentralización tiene que ver con un protagonismo de artistas regionales en los escenarios capitalinos, y no con la aparición de instituciones relevantes nacionales en esos sectores “periféricos”.

Las investigaciones de Imelda Ramírez y de Alba Gutiérrez Gómez y Sofía Arango Restrepo son dos ejemplos que ponen en evidencia que los discursos estéticos y la crítica de arte han sido aspectos privilegiados en la historia del arte colombiano y sus instituciones en ese período.²⁶ Así, uno de los aportes más trascendentes de sus investigaciones es poner en evidencia cómo esos discursos de la crítica de arte revelan tensiones y conflictos de poder entre esos determinados agentes del campo cultural. Estos trabajos toman como eje central las discusiones estéticas de la crítica del arte, a partir del cual se desprenden otros factores adyacentes, que por ese carácter periférico en sus investigaciones no son desarrollados en profundidad ni con el mismo rigor.

No pretendemos con esto negar en nuestro trabajo la importancia que los discursos de la crítica de arte han tenido en la transformación de las instituciones culturales del país en esos años. Lo que pretendemos en nuestra investigación es proponer una perspectiva no de uno sino de múltiples ejes de análisis –político, económico, social y estético–, ya que pensamos que, en el caso de un campo cultural con una autonomía precaria y en formación como el colombiano, todos esos factores se contraponen y se complementan, generando conflictos y tensiones que exceden los discursos estéticos y que, por lo tanto, no se reflejan de manera exclusiva en ellos.

²⁵ Sofía Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad...*, p. 249 y siguientes.

²⁶ Véase también Ruth Noemí Acuña, *Arte, crítica y sociedad en Colombia 1947-1970*, Tesis de grado, Departamento de Sociología, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1991; Efrén Giraldo, *La crítica de arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*, Medellín, La Carreta, 2008; Carmen María Jaramillo Jiménez, *Arte, política y crítica: una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2005.

Perspectivas de análisis

Según pensamos, los proyectos de exhibición generados en el país durante la década del sesenta, como las *Bienales de Coltejer*, se entrecruzaron con intereses económicos y políticos contrapuestos y heterogéneos, que excedieron los objetivos de sus organizadores y los discursos que intentaron legitimarlos. Las *Bienales* fueron en sí mismas un espacio de confluencia de debates y conflictos en la lucha por el control del capital cultural en el que participaron una multiplicidad de agentes diversos (de la industria privada, del campo artístico, del ámbito académico y del público no especializado en arte moderno) y, en ese sentido fueron instituciones políticas fundamentales en la distribución de lo sensible.

Para desarrollar dicha propuesta, este trabajo analizará las formas que estos proyectos asumieron, las motivaciones que los impulsaron, y las condiciones y estrategias en las que se llevaron a cabo, profundizando de manera especial en las relaciones entre el desarrollo económico, político y social y el campo cultural, tanto a nivel local como a nivel transnacional. Por este motivo, el presente trabajo se inserta dentro de las perspectivas teórico-metodológicas que han sido propuestas por la *historia social del arte*, sobre todo aquellas que, en palabras de Timothy J. Clark, han buscado “aclarar los lazos que existen entre la forma artística, los sistemas de representación vigentes, las teorías en curso sobre el arte, las otras ideologías, las clases sociales y las estructuras y los procesos históricos más generales.”²⁷

La *historia social del arte*, tal como ha sido entendida por Clark y otros autores de corte marxista como Nicos Hadjinicolaou, Raymond Williams, Albert Boime o Enrico Castelnuevo,²⁸ por mencionar solo algunos, ha rescatado la importancia de hacer de las condiciones de producción y circulación cultural –esto es el patronazgo, el mercado del arte,

²⁷ Timothy J. Clark, “Sobre la historia social del arte”, en Timothy J. Clark, *La imagen del pueblo*, Barcelona, Gustavo Gil, 1981, p. 12. Sobre la historia social del arte ver también de este autor: “The conditions of Artistic Creation”, en *Times Literary Supplement*, 24 de mayo de 1974, pp. 561-562.

²⁸ Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1975; Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1994; Albert Boime, *Historia social del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1994; Enrico Castelnuevo, *Arte, industria y revolución. Temas de la historia social del arte*. Barcelona, Nexos, 1988.

el estatus social del artista, las instituciones de exhibición y promoción, la formación del público, etcétera— y el contexto social, económico y político aspectos fundamentales en el análisis histórico de las imágenes.²⁹

Castelnuovo ha afirmado que para la construcción del aparato teórico de la historia social del arte han sido determinantes los enfoques de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. De manera particular Castelnuovo destaca los aportes de ese autor en el estudio de los modos de producción y consumo del *capital cultural*, es decir, los sistemas y códigos simbólicos que adopta la cultura.³⁰ Haciendo uso de metodologías de análisis propias de la investigación sociológica e incluyendo en sus estudios objetos diversos, Bourdieu han reformulado y actualizado las bases de la teoría marxista, permitiendo develar los mecanismos de legitimación social, jerarquización del gusto y estructuración de los bienes simbólicos. Para Bourdieu la producción de bienes culturales es operada en redes o espacios sociales que permiten su intercambio y circulación de maneras desiguales y bajo relaciones de poder específicas.³¹ En este sentido, tanto la sociología cultural de Bourdieu como la historia social del arte parten de ideas centrales en la teoría social del marxismo como aquella que entiende que la sociedad está estructurada en clases sociales, y que estas clases se relacionan entre sí por medio de conflictos y de luchas por su legitimación.

Ahora bien, los enfoques de la historia social del arte y, de manera más clara, la sociología cultural de Bourdieu no se han limitado al análisis de los modos de producción

²⁹ Los autores mencionados pertenecen a lo que podría pensarse como una segunda generación de historiadores sociales del arte que han intentado de manera activa desde la década del setenta superar las críticas a las que fueron objeto autores como Arnold Hauser o Frederick Antal alrededor de dos décadas atrás. En particular, estas críticas estuvieron dirigidas a la utilización en sus investigaciones de una teoría del “reflejo”, en la que las imágenes se explicaban como producto de determinadas condiciones sociales y esas condiciones eran a su vez re-presentadas en las imágenes, en una suerte de determinismo socio-económico que negaba cualquier posibilidad de conflicto y especificidad. En palabras de Castelnuovo la anterior dificultad metodológica, presente sobre todo en la obra de Hauser, solo podrá ser superada mediante “una historia que no ponga límites a su campo, que integre el estudio de los procesos y de las relaciones de producción, de las formas de estructuración del poder y de la dominación política y simbólica, con sus métodos, sus contrastes, sus contradicciones.” Para un balance historiográfico de la Historia social del arte ver: Enrico Castelnuovo, *Arte, industria y revolución...* p. 25 y siguientes; y Jaime Brihuela, “La sociología del arte”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1996, p. 264-278; Ernest Gombrich, “La Historia social del Arte” en Ernest Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1988, pp. 86-94

³⁰ Enrico Castelnuovo, *Arte, industria y revolución...*, p. 111

³¹ Gustavo Téllez Iregui, *Pierre Bourdieu, conceptos básicos y construcción socioeducativa. Claves para su lectura*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2002, p. 73

material de bienes simbólicos, sino también a las formas de circulación y consumo como estadios fundamentales en la distinción y las luchas de poder entre las clases sociales. Como afirma García Canclini, el trabajo de Bourdieu en textos como *La distinción* presenta una prolongación del método marxista, al abordar la lucha y los conflictos de clase para explicar lo social tomando como base lo material, en el caso de ese texto particular las instituciones culturales como el museo:

Al situar a estas instituciones [de exhibición de las artes] y los bienes que ofrecen dentro de los procesos sociales, revela que las funciones exhibidas están subordinadas a otras: [...] el museo selecciona y consagra los modos legítimos de producción y valoración estética, los bienes existen y circulan para que el capital se reproduzca y las clases se diferencien.³²

En ese orden de ideas, el giro metodológico desarrollado por Bourdieu se basa en un desplazamiento de la atención en los medios de producción hacia las estructuras sociales de la cultura que incluyen los objetos, los gustos, las ideas, las instituciones o los hábitos del consumo y apropiación cultural.³³

El enfoque de la historia social del arte y la sociología cultural será aplicado en nuestra investigación al estudio de las *instituciones artísticas* de exhibición y promoción del campo cultural colombiano, específicamente de las *Bienales de Arte*. Entendemos *institución del arte* o *institución artística* de la misma manera que es comprendida por Peter Bürger: como el *status* que representa las condiciones necesarias y preexistentes en las que son producidas y recibidas las obras de arte.³⁴ Para este autor, la institución del arte incluye tanto el aparato de producción y distribución de obras, así como también las ideas dominantes sobre el arte en un momento histórico dado.

Como hemos mencionado, la creación de las *Bienales de Coltejer* y los espacios que ellas propiciaron para la discusión de ideas propias del pensamiento artístico fueron fundamentales para el fortalecimiento de un *campo cultural* en la ciudad de Medellín. Con

³² Néstor García Canclini, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*. México, Grijalbo, 1990, p. 39

³³ Jaime Brihuega, “La sociología del arte”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas...*, p. 271

³⁴ Peter Bürger, *La teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010. p. 17

esa noción, también acuñada por Bourdieu, hacemos referencia al sistema de instituciones, de formas y estrategias de legitimidad y de valores culturales que se rigen por leyes propias y con cierta autonomía relativa en una estructura conformada por relaciones de fuerza entre los agentes que se insertan en ella.³⁵

La teoría de los *campos* ha sido enriquecedora para comprender los mecanismos de producción y circulación de los bienes simbólicos en esta investigación, ya que permite pensar el escenario cultural, en el que se insertan las instituciones de promoción y difusión que estudiamos, como un espacio social relacional, estructurado y jerarquizado. En ese espacio coexisten y se desarrollan luchas y tensiones, o *relaciones de fuerza* que dan cuenta de determinadas “illusio” o intereses sociales, intenciones, lógicas específicas y objetivos de los agentes de diversos campos como el económico, el político o cultural.³⁶

Nos interesa entonces situar la cuestión de la aparición y el desarrollo de las *Bienales de Coltrejer* en términos de conflictos, de antagonismo y de luchas de clase y no sólo del accionar de determinados individuos o grupos. En otras palabras, la propuesta es pensar esas instituciones como instrumentos de lucha por la dominación política y simbólica o, en definitiva, como instancias de reproducción, diferenciación y construcción del poder.

El recorte temporal que delimita nuestro trabajo se encuentra establecido por las tres *Bienales de Coltejer* que se llevaron a cabo en Medellín entre 1968 y 1972. No obstante será

³⁵ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967; y Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995. La teoría de los campos y, en particular, la noción de *campo cultural* de Bourdieu han sido revisadas por Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo y Ana Teresa Martínez, entre otros autores, quienes se han cuestionado sobre las posibilidades de su aplicación como concepto operativo al caso de sectores latinoamericanos determinados, que contaban con una autonomía precaria y en construcción durante el siglo XX. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980; y Ana Teresa Martínez, “Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu”, en *Trabajo y Sociedad*, N°9, vol. IX, Invierno de 2007, Santiago del Estero, Argentina.

³⁶ Pierre Bourdieu, “*Habitus, illusio* y racionalidad”, en Pierre Bourdieu y Loïc J.D. Wacquant, *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995, p. 80. Sobre este concepto ver también: Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, p. 337 y siguientes. Sobre la utilidad de esta noción en el estudio específico de otras exposiciones Bienales en Latinoamérica ha sido de gran utilidad el trabajo realizado por María Cristina Rocca. Según la autora, siguiendo los aportes metodológicos de Bourdieu “espera mostrar, develar e ilustrar cómo en un espacio acotado de distribución o circulación artística se pone de manifiesto una serie de tensiones conflictivas entre agentes procedentes de distintos campos que incidirán en la génesis, el perfil y la concreción de las Bienales de Córdoba”. María Cristina Rocca, “Las Bienales de Córdoba como ‘Illusio’”, en *HUELLAS, Búsquedas en Artes y Diseño*, N°2, año 2002, p. 100

fundamental en nuestro trabajo el análisis de esos otros eventos e instituciones que comenzaron a producirse en Medellín desde años antes, así como la *IV Bienal de Arte de Medellín* de 1981 que, aunque no fue organizada por Coltejer, fue un importante intento por recuperar estos eventos después de nueve años de ausencia.

En el periodo de tiempo establecido realizaremos un estudio sincrónico que permita explicar las condiciones socio-históricas en las que se desarrollaron las *Bienales de Coltejer* en la ciudad de Medellín. Por medio del análisis de fuentes primarias –tales como reseñas periodísticas, fuentes orales, textos críticos y correspondencia– que hemos podido rastrear en distintos repositorios documentales consultados; y de fuentes secundarias referidas principalmente a la historia del arte, la teoría sociológica del arte y la historia económica, política y social del contexto local y regional, esta investigación se propone un estudio transversal de aspectos económicos, políticos y sociales que influyeron en las *Bienales*, con el objeto de determinar cómo éstos diversos campos se relacionaron entre sí y cómo hicieron parte del juego por el control de la producción del capital simbólico que dichas instituciones pretendían legitimar.

Estructura del trabajo

Esta investigación está dividida en cuatro capítulos. En cada uno de ellos se abordan aspectos que, según pensamos, permiten trazar conexiones entre diversas estructuras económicas, políticas y sociales específicas con las *Bienales de Coltejer* y con las imágenes que en ellas se exhibieron.

En el primero analizaremos las relaciones de esos eventos con el campo económico, para lo cual abordaremos el mecenazgo cultural impulsado por las industrias textiles en Antioquia.³⁷ Intentaremos demostrar cómo la organización de estos eventos se insertó dentro

³⁷ Utilizamos acá el término mecenazgo para referirnos a aquellas actividades en las que un grupo o un individuo patrocina, es decir, defiende, protege o ampara la producción o circulación de las letras o las artes. Para un análisis del mecenazgo contemporáneo y sus derivaciones terminológicas ver: Ángel Monlleó y Gálcer, “Sociología del nuevo mecenazgo y patrocinio del arte”, en *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pp. 755-764

de unos comportamientos asistencialistas de esas élites industriales para con la sociedad, que hacen parte de una tradición paternalista de larga data en Antioquia, que excedió a los empresarios textiles y que no se manifestó solamente en lo cultural.

Esa tradición, como veremos, estaba sustentada en la idea de que eran las elites patronales, y no el Estado por ejemplo, las encargadas de impulsar el progreso social y el desarrollo económico de la región. En este sentido, la modernidad artística, elegida como eje central de las *Bienales de Arte de Coltejer*, era entendida como una manifestación, en el ámbito de la cultura, de las ideas del progreso y del desarrollo. Por tal motivo, según los imaginarios que tenían los industriales sobre su rol en la sociedad, era la responsabilidad de estos la promoción y divulgación de esos lenguajes del arte en el campo local.

En el segundo capítulo abordaremos la incidencia de las *Bienales de Coltejer* en la vida política regional y nacional, para lo cual tomaremos como objeto de estudio los espacios de exhibición de las imágenes presentadas en dichos eventos. Según pensamos, la carencia de espacios especializados en la contemplación estética –como podrían ser el museo o la galería de arte moderno–, debido en parte a la incipiente institucionalidad de la modernidad artística en Medellín, permitió que los intereses propios de la burguesía y el impulso modernizador de la bienal tuviesen un alcance más amplio, masivo y directo, pero a su vez fueran eventos altamente conflictivos.

Veremos cómo las dos primera ediciones de las *Bienales*, llevadas a cabo en el campus de la Universidad de Antioquia, tuvieron un impacto particular sobre el público estudiantil de ese claustro, que atravesaba en esos años por álgidos conflictos sociales producto de una crisis estudiantil que afectó la vida cultural del estudiantado. En este punto, nuestra hipótesis es que la supuesta neutralidad de los lenguajes de la modernidad artística, tal como fue entendida por sus impulsores, funcionó para apaciguar los intentos de determinados grupos sociales por promover una lucha revolucionaria en el sector de la cultura contrapuesta a los intereses de la burguesía industrial.

Más adelante en el capítulo trataremos la relación de la bienal con el espacio urbano a partir de la realización de la tercera bienal en los sótanos del recién construido Edificio Coltejer. Veremos cómo la modernidad artística se insertó, en ese caso, en unos procesos de

transformación de la ciudad que afectaron tanto el entramado urbano de Medellín como las formas en la que los ciudadanos habitaban el espacio.

En el tercer capítulo abordaremos el público de las *Bienales de Coltejer*, y las repercusiones que tuvieron esos eventos en la sociedad medellinense, centrándonos en dos aspectos fundamentalmente: el proyecto didáctico que se propuso desde la bienal de 1970 y encontró su punto de mayor materialización en el evento siguiente, y que tenía como objetivo la formación de un público que pudiese apreciar y entender las más actuales formas del arte moderno y contemporáneo. En este punto será fundamental el análisis del público especializado que asistió a las bienales, es decir los críticos de arte y artistas, centrándonos en los debates y conflictos que se generaron entorno a la adjudicación de premios y la predilección por determinados lenguajes u obras. Según pensamos, esos debates, y la circulación de ideas que ellos generaron, fueron fundamentales para la consolidación de un campo artístico para el arte moderno con una autonomía relativa en el ámbito local y regional. Asimismo, veremos en este capítulo las estrategias de resistencia a los lenguajes de la modernidad, que daban cuenta de las dificultades que tuvo cierto sector de la sociedad antioqueña por aceptar y comprender las propuestas a las que las bienales intentaron dar visibilidad.

Más adelante, veremos cómo ese proyecto didáctico se articuló con un impulso más amplio que pretendía la formación de un “ciudadano moderno” habitante de la urbe moderna, que debía ser conocedor de los lenguajes y debates más actuales del arte y de la cultura, pero que no se limitaba a ello. Dicha pretensión de los organizadores de la *Bienal* explica, según pensamos, el interés de éstos de hacer un evento masivo, democrático y educativo, sin precedentes en el contexto local; al tiempo que estaba en consonancia con los ideales de las élites industriales de la región de contribuir a la transformación de la sociedad por medio de proyectos sociales de largo alcance. Así, el proyecto didáctico promovido, y la *Bienal* misma, se pensaron como una experiencia de construcción de nuevas sensibilidades culturales acordes al mito de una modernidad urbana y cosmopolita, que dichas élites promovían y defendían.

Por último, en el capítulo cuarto, desarrollaremos una *poshistoria* de las *Bienales de Coltejer*, es decir, abordaremos los alcances y repercusiones que tuvieron esos eventos en el

campo artístico local luego de su desaparición en 1972.³⁸ Intentaremos determinar, en primer lugar, las razones de la cancelación luego de esa última edición financiada por Coltejer. Sobre este punto, nuestra hipótesis es que la desaparición de las *Bienales* fue producto de una conjunción de factores internos a la organización, particularmente críticas a la gestión; con otros de tipo externo como su dependencia a los intereses de los empresarios, lo que hizo que éstas no tuviesen autonomía sobre los vaivenes de la economía regional.

Así mismo, consideramos importante incluir los alcances que las bienales tuvieron en la formación de un campo cultural y artístico con cierta autonomía en la ciudad de Medellín, que se manifestó, principalmente, en la creación de otras instituciones que intentaban homologar o prolongar los alcances de las tres primeras *Bienales*. Terminaremos abordando el destino de la colección privada de la compañía Coltejer y sus intentos por darle a ésta una nueva visibilidad por medio de la creación de una sala permanente en el Museo de Antioquia.

³⁸ Utilizamos acá el término *poshistoria* en un sentido cronológico, para referirnos a la historia de la Bienal de Coltejer después de que éstas desaparecieron. No hacemos uso del término en el sentido que le otorgan al algunos teóricos del arte y filósofos, entre ellos Arthur Danto, para referirse al período de la historia del arte, que coincide con el Arte Contemporáneo, en el que no es posible la construcción de narrativas históricas que determinen sus lineamientos o características formales.

Capítulo I. Las industrias Coltejer y el mecenazgo del arte moderno.

“Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro.”³⁹

La Compañía Colombiana de Tejidos Coltejer fue fundada en 1907 por Alejandro Echavarría (Barbosa, 1859 – Medellín, 1928) y sus hijos en sociedad con Vicente B. Villa. Coltejer fue un caso paradigmático de los procesos de industrialización y crecimiento económico por los que atravesó Medellín durante la primera mitad del siglo XX. Al igual que otras compañías de la región, se originó con capitales provenientes de una casa de comercio: la Casa Comercial de los Echavarría que abrió en 1904 en sustitución de la casa R. Echavarría e Hijo, fundada en 1872 que comercializaba, entre otros productos, telas importadas.⁴⁰

En 1908 fue puesta en marcha la fábrica de Coltejer, que dos años después empleaba a 182 obreros, en su mayoría mujeres, algunas de ellas niñas, y para 1914 contaba con sus

³⁹ Walter Benjamín, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 182

⁴⁰ Desde el siglo XIX las principales actividades económicas del departamento de Antioquia fueron la minería y el comercio, y los productos de mayor exportación eran el oro y posteriormente el café. Estas actividades permitieron una acumulación de capital que fue posteriormente invertida en otras de tipo industrial, cuyo objetivo era la sustitución progresiva de importaciones que realizaban las casas comerciales. Varias compañías de la industria textil fueron fundadas por dueños de casas de comercio: la Fábrica de Tejidos de Cortés, Duque y Cía. que surgió con capitales de la Casa de Comercio de Cortés Duque o las tres importantes empresas Coltejer, Fabricato y Tejicondor. Estas últimas son ejemplos de este traspaso de capitales de la actividad comercial a la de producción industrial. Fernando Botero Herrera, *La industrialización en Antioquia: génesis y consolidación 1900-1930*, Medellín, Hombre Nuevo Editores, 2003, p. 54. Sobre la importancia de la expansión de la producción cafetera en Colombia en los procesos de industrialización ver Santiago Montenegro, *El arduo tránsito hacia la modernidad: historia de la industria textil colombiana durante la primera mitad del siglo XX*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2002, pp. 40-48.

primeras máquinas de hilado.⁴¹ Fabricaban tejidos de punto como camisetas y medias de lana, además de tejidos planos de algodón con hilazas importadas de Alemania, Estados Unidos e Inglaterra, lo que demuestra que su producción estaba más diversificada que otras compañías predecesoras como la Fábrica de Hilados y Tejidos de Bello (fundada originalmente en 1902), que producía sólo hilos y tejidos.⁴²

El crecimiento de Coltejer en las décadas siguientes fue considerable: en 1932 se hizo a sus primeras máquinas de estampación y en 1942 y 1944 logró comprar dos empresas textiles de importancia en la ciudad como Rosellón y Sedeco, respectivamente. Para 1943 Coltejer contaba con 1900 telares, 70000 husos y más de 4000 trabajadores, siendo así una de las empresas más grandes del país.⁴³

Otra de las empresas de gran envergadura fundadas para competir con las ya existentes fue la Fábrica de Hilados y Tejidos El Hato, Fabricato, creada en 1920 en el municipio de Bello por Carlos Mejía Restrepo (representante de la Casa Comercial L. Mejía S. y Cía.), Antonio Navarro (representante de la Casa Comercial Miguel Navarro y Cía.) y Alberto Echavarría (de la Casa R. Echavarría y Cía.).⁴⁴ Su fábrica fue abierta en 1923 con tecnología de punta para esos años, con algodón importado de Estados Unidos y con una producción especializada en telas de alta calidad y telas finas. Fabricato llegó a ser, junto con Coltejer, una de las dos fábricas textiles más importantes de la región, contando para 1943 con 3000 trabajadores.⁴⁵ Al tamaño de estas dos compañías del sector en Antioquia sólo pudo asemejarse Tejicondor, creada en 1934 por representantes de doce casas comerciales, que llegó a ser la tercera fábrica textil más grande del país al finalizar la Segunda Guerra Mundial.⁴⁶

Éstas, y otras empresas textiles que se crearon en la ciudad, atravesaron por importantes transformaciones en el transcurso del siglo, entre las que podemos destacar la

⁴¹ María Claudia Saavedra Restrepo, “Empresas y empresarios: el caso de la producción textil en Antioquia (1900-1930)”, en Carlos Dávila L. de Guevara (compilador), *Empresas y empresarios en la historia de Colombia*, Bogotá, Editorial Grupo Norma y Ediciones Uniandes, Tomo II, 2003, pp. 1227-1228

⁴² Fernando Botero Herrera, *La industrialización en Antioquia...*, pp. 45-52; y Santiago Montenegro, *El arduo tránsito hacia la modernidad...*, p. 108-113

⁴³ Santiago Montenegro, *El arduo tránsito hacia la modernidad...*, p. 116-123

⁴⁴ Fernando Botero Herrera, *La industrialización en Antioquia...*, p. 59

⁴⁵ Santiago Montenegro, *El arduo tránsito hacia la modernidad...*, p. 135-138

⁴⁶ Santiago Montenegro, *El arduo tránsito hacia la modernidad...*, p. 139

modernización de sus centros de producción, la diversificación de sus productos y la consolidación de un mercado regional que permitió la aparición de nuevas compañías.⁴⁷ Aún hasta finales de la década del sesenta, la actividad del sector textil fue uno de los principales motores del desarrollo económico en la región, representando para esos años el 90% de la producción de textiles de algodón del país, lo que hizo de Medellín una capital de la producción de telas a nivel latinoamericano.⁴⁸ De esta manera, la industria textil jugó un papel fundamental en los procesos de industrialización por los que atravesó esa ciudad durante el siglo XX.

Además de impulsar el desarrollo industrial y económico de la región, las empresas textiles de Antioquia llevaron a cabo, desde principios del siglo XX, proyectos de asistencialismo, cuyo objetivo era promover procesos de modernización y solucionar problemas de tipo social en la región. Dichos proyectos se realizaron en diversos ámbitos como el de la educación (financiación de escuelas para los hijos de los obreros); en la vivienda de tipo social (construcción de barrios y concentraciones de obreros por medio de la creación de fundaciones como Fraternidad Medellín de 1957); en la salud pública (subsidios en supermercados para los asalariados, programas de salud preventiva y financiación de hospitales, entre otros); y en la cultura y las artes (organización de concursos y eventos de promoción de las artes).

El objeto de estudio de este primer capítulo serán los proyectos de asistencialismo social desarrollados por la empresa privada en Medellín durante mediados del siglo XX. Específicamente, nos centraremos en aquellas iniciativas de Coltejer que tomaron la forma de mecenazgo en el campo de la cultura, entre las que se encuentran las *Bienales de Arte* de esa compañía.

⁴⁷ Algunas de ellas fueron la Fábrica de Tejidos de Cortés, Duque y Cía. (1909), la Fábrica de Telas El Perro Negro (1909), la fábrica de Claudio y Carlos Arango (1909), Tejiunión (1919), Rosellón, fundada en el municipio de Envigado con un edificio propio en 1912 y que comenzó sus actividades en 1915 y, posteriormente, la Fábrica de Hilados y Tejidos El Hato, Fabricato.

⁴⁸ Jorge Valencia Restrepo, “la industrialización de Medellín y su área circundante”, en Jorge Orlando Melo (ed.), *Historia de Medellín...*, p. 476; y María Claudia Saavedra Restrepo, “Empresas y empresarios: el caso de la producción textil en Antioquia (1900-1930)”, en Carlos Dávila L. de Guevara (compilador), *Empresas y empresarios en la historia de Colombia...*, pp. 1215-1248.

El capítulo estará dividido en tres secciones por medio de las cuales pretendemos responder a la pregunta de por qué motivo los dirigentes de la compañía Coltejer decidieron incidir en el campo de la cultura por medio de la realización de unas bienales de arte moderno: la primera de ellas aborda las representaciones que los miembros de las élites industriales tenían de sí mismos, es decir, las responsabilidades que se adjudicaron en el desarrollo de la sociedad antioqueña por medio de una idea particular sobre el asistencialismo.

En la segunda parte del capítulo veremos la incidencia en el campo de las artes de los impulsos asistencialistas de esas élites industriales por medio de la organización y el financiamiento de eventos culturales.

Por último, en la tercera sección veremos cómo, con la labor de Leonel Estrada, los impulsos de las élites industriales por incidir en el campo de las artes tomaron un giro particular que se expresó en un interés hacia la modernidad artística. Tanto los discursos de Estrada sobre la modernidad en las artes como las ideas de Uribe Echabarría sobre su labor social como empresario servirán como un marco que permitirán entender, según pensamos, los motivos que explican la propuesta de realización de unas *Bienales de Arte*, con las que finalizaremos este capítulo.

1.1 El asistencialismo como labor social del empresario.

Los proyectos asistencialistas desarrollados por las élites industriales en Medellín comenzaron en los albores del siglo XX, de manera contemporánea a los primeros procesos de industrialización en la ciudad e incluso antes de que se formularan las leyes nacionales que estipulaban obligaciones de este tipo para las compañías.⁴⁹ Así lo demuestra, por ejemplo, el caso del fundador de Coltejer Alejandro Echavarría, quien fue una figura

⁴⁹ Nicanor Restrepo Santamaría, *Empresariado Antioqueño y Sociedad, 1940-2004. Influencia de las élites patronales de Antioquia en las políticas socioeconómicas colombianas*, Medellín, Universidad de Antioquia. Colección Clío Historia, 2011, p. 124-125.

fundamental en la creación de instituciones como el Hospital Universitario San Vicente de Paúl en 1912.⁵⁰

No obstante, a mediados del siglo XX, el contexto de la economía nacional y transnacional presentó ciertas circunstancias que influyeron en el desarrollo de la industria a nivel regional y en su relación con el entramado social.

En el ámbito continental, por ejemplo, instituciones como la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), creada en 1948 en el marco del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas, contribuyó a la gestación y puesta en práctica de teorías económicas basadas en mecanismos para el desarrollo y la modernización social e institucional.⁵¹ Algunas de esas teorías, conocidas en el continente con el nombre de *desarrollismo*, se basaban en la idea de que las iniciativas políticas y económicas en América Latina debían centrarse en promover la industrialización como principal motor del desarrollo. Para algunos de sus principales exponentes, como el brasileño Celso Furtado, el impulso de la economía industrial tendría como consecuencias la potencialización de la investigación empírica y la innovación en las técnicas de producción. Por ese motivo, según proponía Furtado, el empresario

⁵⁰ Para una historia del asistencialismo de las élites industriales en Antioquia ver: Nicanor Restrepo Santamaría, *Empresariado Antioqueño y Sociedad...*, Además de los proyectos mencionados, las élites industriales de la región crearon instituciones de control social, como los patronatos, que daban cuenta de las relaciones entre esos grupos productivos y las autoridades eclesiásticas, así como del papel que ambos se adjudicaron en la formación moral de la sociedad antioqueña. El patronato era una “institución benéfica inspirada en la caridad cristiana, con orientación religiosa” financiada tanto por la Iglesia católica como por grupos empresarios y organizaciones gubernamentales. Esas instituciones de formación y de control, al tiempo de intentar mantener el status quo en cuestiones morales y religiosas, funcionaron como mecanismos de oposición y de resistencia a los movimientos sindicales de corte socialista que comenzaron a aparecer hacia la década del veinte en la ciudad. Iván Darío Osorio, “Historia del sindicalismo”, en Jorge Orlando Melo (ed.), *Historia de Antioquia*, Bogotá, Suramericana de Seguros, 1988, pp. 279-286.

⁵¹ Según Rosemary Thorp los aportes de la CEPAL a la economía regional fueron, fundamentalmente: “el desarrollo, en primer lugar, de una identidad regional, segundo, de sistemas nacionales de análisis e información, y tercero, de una decidida crítica no marxista a los mecanismos de mercado y sus resultados, y con ella una nueva legitimidad subyacente del papel del Estado.” Rosemary Thorp, “El papel de la CEPAL en el desarrollo de América Latina en los años cincuenta y sesenta”, en *La CEPAL en sus 50 años. Notas de un seminario conmemorativo*, Santiago de Chile, Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2000, p. 25. En sus primeros 15 años de funcionamiento, la CEPAL fue objeto de críticas y ataques por parte del gobierno norteamericano. Esa situación cambió a partir de 1961, con la llegada al gobierno del presidente Kennedy, cuando se impulsó una política de relaciones con América Latina –denominada Alianza para el Progreso– en la que se incorporaron los lineamientos desarrollados en la CEPAL; Osvaldo Sunkel, “La labor de la CEPAL en sus primeros dos decenios” en *La CEPAL en sus 50 años. Notas de un seminario conmemorativo...*, pp. 33-40

industrial se caracterizaría por formar de sí mismo una imagen de “creador de progreso” en la sociedad.⁵²

La CEPAL llevó a cabo asesorías y análisis que fueron adoptados por otras instituciones y proyectos regionales, como la Alianza para el Progreso, constituyéndose así en una entidad fundamental en el plano discursivo, en medios académicos, políticos, estatales y como motor de la integración regional de los mismos.⁵³ Para el caso colombiano, las teorías y las recomendaciones en materia de apoyo y protección a la industria propuestas por la CEPAL tuvieron una mayor aplicación que en otros países por tres motivos: los impulsos reformistas que se propusieron en el comienzo del Frente Nacional, en particular por su primer presidente Alberto Lleras (1958-1962); el modelo de desarrollismo que se propuso desde las políticas estatales norteamericanas para América Latina en el marco de la Alianza para el Progreso desde 1961; y el papel jugado por los industriales en el apoyo y la gestión del nuevo modelo político y económico del Frente Nacional.⁵⁴

En 1964, la CEPAL publicó un exhaustivo estudio sobre el estado de la industria textil en Colombia, que da cuenta de las relaciones entre ese tipo de instituciones y los grupos industriales colombianos como la ANDI (Asociación Nacional de Industriales).⁵⁵ En el informe, la CEPAL explicaba las especificidades de la industria de textiles en Colombia sin enfatizar en casos particulares: apuntaban como característica principal de ese sector productivo en Colombia su dinamismo y modernidad con respecto a otros países de la región y señalaban la importancia del consumo en el crecimiento de la capacidad productiva de las compañías nacionales. Asimismo, afirmaban que:

⁵² Celso Furtado, *Teoría política y desarrollo económico*, Bogotá, Siglo XXI, 1982, pp. 151-152

⁵³ La Alianza para el Progreso fue como se le denominó al proyecto de ayuda económica, política y social para América Latina presentado por el presidente Kennedy de los Estados Unidos. El objetivo principal de la Alianza para el Progreso era el de mejorar el nivel de vida de la población del continente, al tiempo que servía como mecanismo para contrarrestar la influencia del comunismo en la región luego de la revolución cubana. El proyecto fue anunciado el 13 de marzo de 1961 y tendría una duración de diez años, en los que se pensaban desarrollar estrategias con miras a aumentar la renta per cápita en un 2.5 por ciento anualmente. Walter Krause, “La Alianza Para el Progreso”, en *Journal of Inter-American Studies*, vol. 5, n°1, enero de 1963, pp. 67-81

⁵⁴ Algunas de las estrategias llevadas a cabo en este contexto o por influencia de la CEPAL fueron la creación del Plan Decenal de Desarrollo Económico y Social, 1961-1970; el Plan cuatrienal de Inversiones; o tratados de integración subregional como el Tratado de Montevideo (1960) y el posterior Pacto Andino (1969). Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta...* p. 103-109

⁵⁵ *La industria textil en América Latina III. Colombia*, Comisión Económica para América Latina, Naciones Unidas, Agosto de 1964, Archivo Cepal.

Es posible que la situación ventajosa en que se encuentra la industria textil colombiana se deba a factores muy particulares, como su alta concentración en un departamento del país –Antioquia– y en su centro, la ciudad de Medellín, donde prevalece una clase empresarial quizá única en América Latina por su iniciativa, visión y espíritu progresista.⁵⁶

Este carácter “progresista”, que marca el discurso cepalino, da cuenta de las *representaciones*⁵⁷ que los industriales antioqueños tenían de sí mismos por esos años y del papel que ellos mismo se adjudicaron en los procesos de *modernización*⁵⁸ y *progreso*⁵⁹ por los que atravesó la región a mediados del siglo XX. Al respecto, Jorge Orlando Melo ha afirmado que en Colombia:

[...] para 1930 se habían creado las condiciones fundamentales para el desarrollo de un proceso modernizador, y que el período de 1930 a 1958 consolidó este proceso, aunque en un contexto particularmente contradictorio. A partir de 1958 el dominio de las instituciones modernas se impone en forma acelerada, pero sin dejar de

⁵⁶ *La industria textil en América Latina III. Colombia...*, p. 4. Otro análisis del estado de la industria y la economía regional a mediados de los sesenta puede encontrarse en Carlos Quintana, “La Cepal y la Integración latinoamericana”, en *Boletín* (00089958), vol. 13, N° 5, 1967, pp. 203-211

⁵⁷ Entendemos acá representación en el sentido propuesto por Roger Chartier y Louis Marin: como el conjunto de formas por medio de las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen y proponen una imagen de sí mismos. Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2005; Louis Marin, *Le Portrait du Roi*, París, Éditions de Minuit, 1981.

⁵⁸ Para una revisión de los procesos culturales de modernización en el caso europeo ver: Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo veintiuno editores S.A., 1988. Ese autor, divide la modernidad en tres fases que van desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, donde hay una inconciencia de la modernidad; una etapa revolucionaria, desde 1790 hasta el siglo XX, donde se despliegan las ideas de modernidad y modernismo; y una última fase, en el siglo XX, de expansión global del modernismo. Para un análisis del texto de Berman ver: Perry Anderson, “Modernidad y revolución” reproducido en: Fabio Giraldo Isaza y Fernando Viviescas (comp.), *Colombia: el despertar de la modernidad*, Bogotá, Fondo Nacional por Colombia, 1991, pp. 67-89. Sobre la cuestión de la modernidad ver también, en la anterior compilación: Jürgen Habermas “Modernidad versus postmodernidad”, pp. 17-31.

⁵⁹ Recuperamos acá la noción *progreso* como es entendida por Susan Buck-Morss: “la creencia según la cual un reestructuración industrial del mundo es capaz de producir la buena sociedad al proporcionar felicidad material a las masas”. Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. Desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, Machado Libros S.A., 2004, p. 13. Cornelius Castoriadis ha afirmado que, con la “crisis del progreso” experimentada en el mundo occidental a partir de la Gran Depresión y de las dos Guerras Mundiales, se ha legitimado un discurso que ha reemplazado la idea de “progreso” por la de “desarrollo”. Con esa última noción, se intenta aludir a un supuesto estado de madurez de las sociedades, en el que éstas, gracias en parte a la expansión y consolidación de una clase burguesa, son capaces de generar un crecimiento autosostenido e ilimitado de las fuerzas productivas. Cornelius Castoriadis, “Reflexiones sobre el ‘desarrollo’ y la ‘racionalidad’”, en Fabio Giraldo Isaza y Fernando Viviescas (comp.), *Colombia: el despertar de la modernidad...*, pp. 90-111. Sobre ese tema ver también: Robert Nisbet, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Gedisa, 1981

coexistir con aspectos tradicionales incorporados y promovidos en muchas ocasiones por las instituciones modernas.⁶⁰

Ese proceso, que Melo ha llamado *modernización tradicionalista*, a pesar de lo contradictorio del término, fue promovido en el país, en parte, por el modelo de desarrollo impuesto por las élites conservadoras industriales antioqueñas.⁶¹ En ese modelo coexistían los impulsos de un desarrollo industrial, con el respectivo mejoramiento de las estructuras de producción capitalistas y su modernización, con una defensa de valores culturales tradicionalistas vinculados a la vida familiar y religiosa, propia de un “*ethos* social individualista”.⁶² No obstante, esa *modernización tradicionalista*, permitió, a partir sobre todo del Frente Nacional, desarrollos culturales como la expansión del sistema escolar masivo, la democratización de los medios de comunicación como la prensa y la radio, la consolidación del conocimiento científico profesional y la institucionalización de la cultura y las artes, entre otros.

En el caso del departamento de Antioquia, varios autores, como Luis H. Fajardo, Daniel Pécaut y Nicanor Restrepo Santamaría, han afirmado que una de las características de las élites industriales de esa región ha sido que éstas no se han conformado por grupos tradicionales provenientes de linajes de corte aristocrático, como ocurrió en Popayán o Bogotá, sino de nuevos empresarios *self-made*, o auto-formados, vinculados a sistemas de comercio diferentes a los del período colonial.⁶³ Para Restrepo Santamaría, por ejemplo, el carácter cambiante y renovado de la burguesía antioqueña, en muchos casos de origen rural,

⁶⁰ Jorge Orlando Melo, “Consideraciones sobre modernidad y modernización”, en Fabio Giraldo Isaza y Fernando Viviescas (comp.), *Colombia: el despertar de la modernidad...*, p.239

⁶¹ Jorge Orlando Melo, “Consideraciones sobre modernidad y modernización”, en Fabio Giraldo Isaza y Fernando Viviescas (comp.), *Colombia: el despertar de la modernidad...*, p. 235

⁶² Jorge Orlando Melo, “Consideraciones sobre modernidad y modernización”, en Fabio Giraldo Isaza y Fernando Viviescas (comp.), *Colombia: el despertar de la modernidad...*, p. 235. Sobre ese tema ver también: Luis H. Fajardo, *La moralidad protestante de los antioqueños. Estructura social y personalidad*, Cali, Ediciones Departamento de Sociología, Universidad del Valle, 1966

⁶³ Daniel Pécaut afirmó en 1970 que “si existe una especificidad desde principios de la industrialización antioqueña, se refiere a la ausencia de una elite tradicional que, como en Popayán o Bogotá, estuviera vinculada al desarrollo del comercio o la industrial.” Citado en Nicanor Restrepo Santamaría, *Empresariado Antioqueño y Sociedad, 1940-2004. Influencia de las élites patronales de Antioquia en las políticas socioeconómicas colombianas...*, p. 80. Sobre este tema ver también: Luis H. Fajardo, *La moralidad protestante de los antioqueños. Estructura social y personalidad...*

y su falta de enraizamiento en grupos tradicionales de poder, propició su movilidad hacia otros sectores diferentes al de la administración empresarial.

De esta manera, los industriales antioqueños solían moverse entre el sector privado y la administración pública, desempeñándose en cargos en la gobernación del departamento, la alcaldía o el concejo de la ciudad y, en algunos casos, yuxtaponiendo sus funciones y confundiendo las distinciones entre lo público y lo privado.⁶⁴ Ejemplo de lo anterior fueron los presidentes de Coltejer Carlos J. Echavarría (Medellín, 1902-1978), quien dirigió la compañía desde 1940 hasta 1961 y que fue miembro del directorio del partido Conservador; o su nieto Rodrigo Uribe Echavarría (Medellín 1918 – 2001), presidente de la compañía de 1961 hasta 1974, que fue Concejal de Medellín en los periodos de 1958-1960 y 1968-1970 y posteriormente fue Gobernador de Antioquia entre 1978 y 1980 y Senador de la República.⁶⁵

Los anteriores no fueron casos aislados de traspasos de la actividad económica a la gestión de la administración pública. Ricardo Olano manifestaba años atrás que “el concejo [de la ciudad] debe ser compuesto de ingenieros, médicos, hombres de negocios, abogados, arquitectos, industriales. No se ve qué papel puede hacer un político en un Concejo municipal.”⁶⁶ Las indistinciones entre la labor de administración empresarial, llevada a cabo por la burguesía industrial, y las actividades de gestión y administración pública permiten comprender el porqué de la incursión de esas élites en otros aspectos de la sociedad como el educativo y el de la cultura.

Al respecto, Fernando A. Gil Araque ha afirmado en su tesis doctoral que los ideales del progreso se manifestaron en las élites de la ciudad Medellín desde el último cuarto del siglo XIX hasta la primera mitad del XX en una unión discursiva con la idea de civilización y de modernización. Para estas élites, esas nociones tenían puntos en común con las enunciadas por las élites europeas y por autores del siglo XIX como Saint Simon, que

⁶⁴ Daniel Pécaut afirmó que: “Los cargos de gobernador del departamento, de alcalde de Medellín o de rector de la Universidad de Antioquia eran parte de distinciones honoríficas para esos dirigentes que buscaban transmitir a la gestión política la eficacia de sus gestiones económicas.” Citado en Nicanor Restrepo Santamaría, *Empresariado Antioqueño y Sociedad, 1940-2004...*, p. 87. Ver también: Fernando Botero Herrera, *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia. Colección Clío, 1996, p.62.

⁶⁵ Luis Álvaro Gallo Martínez, *Diccionario Biográfico de Antioqueños*, Bogotá, 2008, pp. 243 y 717

⁶⁶ Citado en Fernando Botero Herrera, *Medellín 1890-1950...* p. 33

basaban el motor del progreso de la sociedad y su civilización en el desarrollo industrial y en el liderazgo cívico que los grupos de industriales podían ejercer en el resto del tejido social.⁶⁷ De esa manera, continúa el autor:

La idea de progreso unida al crecimiento económico, permitió el surgimiento de grupos de amigos que patrocinaron artistas y conciertos, que trajeron del exterior exposiciones de pintura, arquitectos y grupos de música e intérpretes, que ampliaron de manera significativa el horizonte del arte en la ciudad de Medellín.⁶⁸

Es en este marco en el que Rodrigo Echavarría, nieto del fundador de Coltejer Alejandro Echavarría, se desempeñó como presidente de la compañía (1961 hasta 1974). Durante los trece años de su gestión, Coltejer atravesó por un proceso de modernización en su infraestructura y de crecimiento de su mercado que le permitieron a la compañía desarrollar proyectos asistencialistas de diversa índole. Esos proyectos intentaron ajustarse a los cambios sociales por los que atravesaba la ciudad, continuando con el objetivo de llevar a cabo el proceso modernizador de la sociedad.

Según afirmó al tomar dirección de la compañía, la propuesta de trabajo de Rodrigo Echavarría consistía en un programa de cinco puntos que incluía: 1) “Conservar el liderato en volumen de producción, calidad y eficiencia dentro de la industria textil latinoamericana”; 2) “Aumentar las exportaciones de textiles con el ánimo de contribuir a la solución efectiva de la escasez de divisas que afecta al país”; 3) “Promover la descentralización industrial”; 4) “Diversificar la producción de Coltejer con la manufactura de artículos relacionados con textiles”; y 5) “Establecer planes de mejoramiento socio-económico para los trabajadores de Coltejer”.⁶⁹

Es en ese último punto en el que se enmarcaron diversas propuestas sociales y culturales que llevó a cabo la compañía durante la presidencia de Echavarría, entre las que se encuentra la realización de las *Bienales de Arte*. Según expresó en varias oportunidades,

⁶⁷ Fernando A. Gil Araque, *La ciudad que en-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*, Tesis para optar al título de Doctor en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de Historia, Medellín, 2009, p. 58

⁶⁸ Fernando A. Gil Araque, *La ciudad que en-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961...*, p. 57

⁶⁹ “La función social del empresario”, en *Industrial y desarrollo*, N°4, vol. 1, Bogotá, mayo de 1972, p. 22

Echavarría consideraba que su labor social al mando de la compañía Coltejer tenía como objetivo consolidar unos procesos particulares de modernización de la sociedad colombiana y antioqueña. Así lo afirmó en 1972:

Un gerente no debe interesarse tan solo en los aspectos económicos: debe estar atento a los problemas de su país, a su desarrollo; al mejoramiento del pueblo colombiano. Hay que tener en cuenta que la empresa privada es un patrimonio nacional y como tal, debe aprovecharse en beneficio de todos.⁷⁰

Echavarría concebía la empresa privada como un patrimonio del país que “se proyecta a la Comunidad en todos los campos”, y que no responde a la satisfacción de beneficios particulares sino colectivos.⁷¹ Es decir, se pensaba a sí mismo, en tanto empresario, como un servidor público que compartía obligaciones con los obreros de la fábrica en el sentido de que, tanto los unos como los otros, tenía la obligación de defender los intereses nacionales.

En sus discursos, Echavarría daba cuenta de las lógicas e intereses específicos –siguiendo a Bourdieu– por las que se articulaba su labor en la empresa privada “como servicio [y] como factor de desarrollo, proyectada a la comunidad.”⁷² De esta manera llegó a defender la dimensión social que el empresario, según pensaba, debía tener:

Quienes estamos al frente de la empresa privada somos servidores de la comunidad y ésta tiene derecho a saber qué pensamos y cómo estamos manejando aquella porción de los medios de producción que nos ha sido encomendada. Los accionistas deben comprender –en cuanto propietarios de las empresas– que sirven mejor sus intereses y se les defiende con más eficacia, cuando se hace partícipe a la comunidad del grado de prosperidad que aquellas alcanzan.⁷³

Como afirmamos, las transformaciones de Coltejer por las que atravesó a mediados del siglo XX se enmarcaron en unos procesos más amplios de modernización que afectaron

⁷⁰ Rodrigo Uribe Echavarría, citado en Gloria Valencia D., “La empresa como servicio social”, en *El Tiempo*, Bogotá, 3 de mayo de 1972, p. 3-B

⁷¹ Rodrigo Uribe Echavarría, Discurso para la inauguración de la escuela donada por Coltejer en el barrio Santo Domingo Savio de Medellín el 7 de abril de 1972. Reproducido en *Lanzadera* N° 5, Medellín, marzo-abril, 1972, pp. 4 y 5

⁷² Rodrigo Uribe Echavarría, Discurso inaugural, Catálogo *III Bienal de Coltejer*, Medellín, 1972, p. 7.

⁷³ Rodrigo Uribe Echavarría, “Informe de Rodrigo Uribe Echavarría sobre las actividades de la empresa en el primer semestre de 1972”, en *Lanzadera* N°8, Medellín, septiembre-octubre de 1972, p. 11

diversos sectores de la vida social y productiva del país. Entre las décadas del cuarenta y sesenta, la ciudad de Medellín fue testigo de un importante crecimiento demográfico, pasando de 358.189 habitantes en 1951 a 772.887 en 1964. La mayoría de los nuevos habitantes de la ciudad provenían de sectores rurales, muchos de ellos desplazados por la creciente situación de violencia producto de los conflictos bipartidistas, que engrosaron las listas de empleados de las industrias locales y transformaron el espacio urbanístico de la ciudad.⁷⁴ Las migraciones internas y el crecimiento demográfico del tejido urbano de Medellín presentaron nuevos retos a los procesos de modernización que las élites industriales pretendían impulsar.

Entre los proyectos de corte asistencialista desarrollados por Coltejer en esos años podemos mencionar la construcción de la Escuela de Santo Domingo Savio de Medellín; las donaciones a la Universidad del Norte en Barranquilla y al Instituto de Integración Cultural, encargado de realizar actividades de investigación y divulgación científica; en la financiación del *Concurso Nacional Folclórico* y, por supuesto, en las *Bienales de Arte*, entre otros. Todos ellos, según afirmó el director de Coltejer, pretendían consolidar ese proyecto social modernizador, a la vez que aspiraban a hacer partícipe a la comunidad de la “prosperidad” por la que atravesaba la compañía.⁷⁵ Así lo expresó en el discurso inaugural de *la II Bienal de Coltejer*:

La empresa que propicia este certamen no es autónoma. Es dependiente de todos los sectores de la sociedad y a todos y cada uno de ellos quiere servir para que la relación entre Empresa y Comunidad tienda a robustecerse. [...] Por eso Coltejer ha creado escuelas, ha ayudado al avance de las universidades colombianas, ha estimulado a los bachilleres y a los universitarios, ha prestado su ayuda a los hospitales, ha propiciado el deporte, ha estimulado las artes plásticas, escénicas y musicales. Por eso mismo ha creado la Bienal de Medellín, la Bienal de Colombia.⁷⁶

Las ideas de Uribe Echavarría estaban en sintonía con las expresadas más de 120 años atrás por Baudelaire, en el Prefacio de su crítica al Salón de París de 1846 titulado “A

⁷⁴ Patricia Londoño Vega, “La vida diaria: usos y costumbres”, en Jorge Orlando Melo (ed.), *Historia de Antioquia*..., p. 331.

⁷⁵ Rodrigo Uribe Echavarría, “Informe de Rodrigo Uribe Echavarría sobre las actividades de la empresa en el primer semestre de 1972”..., pp. 11-12

⁷⁶ Rodrigo Uribe Echavarría, *Discurso inaugural II Bienal de Coltejer*, Medellín, 30 de abril de 1970

los burgueses”. En él, Baudelaire afirmaba que la empresa de la burguesía debía responder al elevado propósito de “realizar la idea de futuro en todas sus diversas formas: políticas, industriales, artísticas”, en otras palabras, de impulsar el progreso humano en todas sus formas.⁷⁷ Marshall Berman ha denominado como “pastoral” esa visión baudelairiana de la burguesía, debido a que pasa por alto “las posibilidades más oscuras de sus impulsos económicos y políticos”.⁷⁸ En ambos casos, las ideas de Echavarría y las de Baudelaire, proclaman, como afirma Berman sobre el último, “una afinidad natural entre la modernización material y la espiritual; [que] sostiene que los grupos más dinámicos e innovadores en la vida política y económica estarán más abiertos a la creatividad intelectual y artística.”⁷⁹ Como veremos a continuación, esas ideas sobre la predisposición de las élites industriales y económicas antioqueñas a impulsar el desarrollo cultural e intelectual de la región, permitieron la aceptación de un proyecto de divulgación y promoción artística de gran envergadura como las *Bienales de Coltejer*, entre muchos otros.

Para Leonel Estrada, artista y director de las *Bienales de Arte*, su cuñado Rodrigo Echavarría un individuo de “excelente cultura” y un “gran lector”.⁸⁰ Según informó la prensa capitalina, Echavarría, quien se había graduado como ingeniero del Instituto Tecnológico de Massachusetts, tomó cursos de pintura en el Museo de Arte Moderno de esa ciudad y mostraba un especial interés en las artes.⁸¹ Eso explica por qué se presentó en el catálogo de la segunda edición de las *Bienales de Coltejer* como el presidente de la exhibición y miembro de la junta asesora, en cuyo cargo desempeñaba funciones que incluían llevar a cabo relaciones con entidades gubernamentales como los Ministerios de Educación, de Relaciones Exteriores, Colcultura o la Dirección Nacional de Aduanas, cursar invitaciones especiales y officiar la inauguración del evento.⁸²

⁷⁷ Citado en Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire...*, p. 133.

⁷⁸ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire...*, p. 133.

⁷⁹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire...*, p. 134. Según el autor, esa visión “pastoral” de la modernidad, será transformada por una “contrapastoral” a partir de 1855, cuando Baudelaire advierte los peligros de la confusión entre el progreso material y el espiritual.

⁸⁰ Leonel Estrada, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos*, Medellín, Tragaluz Editores, 2008, p. 38

⁸¹ Gonzalo Arango, “El mundo fabuloso de la Bienal”, en *El Tiempo*, Bogotá, 28 de abril, s/p.

⁸² Hicieron parte de la junta asesora, además de Uribe Echavarría, Leonel Estrada, Jorge Molina Moreno, Francisco Pérez Gil y Samuel Vásquez. *Catálogo de la II Bienal de Arte de Coltejer*, Medellín, 1970, s/p.; “Cuadro de funciones de personal”, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

El interés del presidente de Coltejer por las artes, además del gusto que demostraba por esos temas en su círculo personal, intentaba llenar una ausencia del Estado en la promoción de cuestiones artística. Hacía finales de la década del sesenta el presupuesto de la ciudad de Medellín para la financiación de las artes no excedía los 100.000 pesos colombianos y se centraba en ayudas para el Instituto de Bellas Artes y para el Museo de Zea, única institución de museística de la ciudad especializada en la difusión de las artes. Como veremos a continuación, la ausencia del Estado en la financiación de la cultura le abrió a los empresarios de la industria privada la posibilidad de incursionar en ese ámbito por medio de la publicación de revistas culturales o la organización de eventos como concursos y exposiciones.

1.2 El mecenazgo de la industria textil en el sector de las artes en Antioquia.

La historia de la incursión de la empresa privada en proyectos e iniciativas de promoción y difusión cultural en el departamento de Antioquia puede rastrearse hasta las décadas finales del siglo XIX, con la creación de la Sociedad de Mejoras Públicas en 1899. Con esa institución, un grupo de individuos, pertenecientes a las élites empresariales y comerciales de Medellín, intentó impulsar proyectos de desarrollo estético y urbanístico para la ciudad.⁸³ Esa sociedad fue responsable del sostenimiento desde 1910 del Instituto de Bellas Artes de Medellín, entre otras iniciativas culturales como la construcción del Teatro Bolívar, el Zoológico o el Jardín Botánico.⁸⁴

En una línea cercana a la desarrollada por la Sociedad de Mejoras Públicas, a principios de siglo se conformaron en Colombia, desde la década del treinta, organizaciones como las Sociedades de Amigos del Arte, que por medio de una acción conjunta entre organismos estatales y fondos privados tenían como objetivo el fomento y la difusión de las Bellas Artes.⁸⁵ En el caso de Medellín, la Sociedad de Amigos del Arte fue creada en 1937 y

⁸³ Fernando Botero, *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses...*, pp. 30-89

⁸⁴ V.V.A.A., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, Medellín, Colección de textos sobre pensamiento y creación en las artes n°4, Universidad de Antioquia, 2015, pp. 4-5

⁸⁵ Fernando A. Gil Araque, *La ciudad que en-canta...* pp. 203-208

estuvo orientada, más que hacía la organización de exposiciones, hacia el patrocinio de conciertos, eventos musicales y conferencias, hasta el año de su cierre en 1961. Fernando A. Gil ha afirmado al respecto que la labor de la Sociedad de Amigos fue fundamental para hacer conocer a la ciudad como un importante centro de difusión de la música y como una parada obligada en los circuitos regionales de conciertos.⁸⁶

Hacia mediados del siglo XX, momento de auge de la industrialización en Antioquia, se realizaron eventos como la muestra de cerámica artística (patrocinada por Locería Colombiana, en 1955), la exhibición *Pintores Colombianos Contemporáneos* (auspiciada por la Empresa Colombiana de Turismo, en 1960) y el concurso de pintura para el mural de Postobón en 1956.⁸⁷ Estos eventos, entre otros realizados con la financiación total o el auspicio parcial de empresas privadas, permiten percibir la aparición de iniciativas de mecenazgo cultural propiamente dichas.

Esas iniciativas pueden clasificarse dentro del paradigma político de acción cultural que García Canclini ha denominado como “mecenazgo liberal”.⁸⁸ El mecenazgo, explica el autor, ha sido la primera forma de promoción moderna de la cultura para lo que respecta a la literatura y las artes. En ellas, la burguesía, su principal promotor, impone menos indicaciones en cuanto al contenido y el estilo de las obras, debido a que ésta “no exige relaciones de dependencia y fidelidad extremas al modo de los señores feudales.”⁸⁹ El protectorado de la burguesía hacia el desarrollo cultural, continúa Canclini:

Se guía por la estética elitista de las bellas artes, y por eso mismo establece los vínculos entre mecenas y artistas según los ideales de gratuidad y de libre creación. Declaran apoyar a los creadores sin más motivos que su generosidad y sin otro fin que el de impulsar “el desarrollo espiritual”.⁹⁰

⁸⁶ Fernando A. Gil Araque, *La ciudad que en-canta...* p. 209

⁸⁷ Para una revisión de esos y otros eventos cf., Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981*, Medellín, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Museo de Antioquia, 2014

⁸⁸ Fernando Botero, Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses..., pp. 30-89

⁸⁹ Néstor García Canclini, “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en Néstor García Canclini, (ed.), *Políticas culturales en América Latina*, México D.F., Grijalbo S.A., 1987, pp. 28-30

⁹⁰ Néstor García Canclini, “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en Néstor García Canclini, (ed.), *Políticas culturales en América Latina...*, p. 28

Ese tipo de forma de promoción de la cultura no es vista como producto de un accionar colectivo de la sociedad, sino como el “resultado de relaciones individuales”, aun cuando esas acciones estén dirigidas a la difusión masiva de la cultura, como ocurre con el patrocinio de bienales o de publicaciones.⁹¹ En esos casos, y como ocurrió con las *Bienales de Coltejer*, las acciones de mecenazgo liberal persiguen un beneficio publicitario para la compañía o el grupo que las financia que es materializado en la utilización de los nombres de las iniciativas, como forma de detentación de poder, pero que se esconde en un discurso filantrópico desinteresado.

En otras ciudades del país ocurrieron casos de mecenazgo similares, como fueron los *Salones Esso de Artistas Jóvenes* en Colombia durante los años sesenta, financiados por la compañía Esso en Bogotá; la *Exposición Panamericana de Artes Gráficas* y, posteriormente, las *Bienales Americanas de Artes Gráficas* realizadas en Cali bajo el patrocinio de Cartón de Colombia entre 1970 y 1976; *Salón Nacional de Arte* auspiciado por Propal Productora de Papel; y el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que recibió financiación de la cervecería Bavaria.⁹² Según Adriana Castellanos, la incidencia de la empresa privada en la organización de esos eventos culturales,

Denota una agenda sociopolítica que subyace al carácter artístico del evento, aunque de similar naturaleza, la incidencia de la participación varía según la empresa y el programa, y hay un justificativo que se repite en cada uno de los discursos, textos de catálogo, y notas de prensa: las empresas y en segundo lugar los Gobiernos son los nuevos mecenas del arte.⁹³

Durante el transcurso del siglo XX en Antioquia, las iniciativas de mecenazgo de la empresa privada eran llevadas a cabo, en su mayoría, por compañías de tejidos y textiles.

⁹¹ Néstor García Canclini, “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en Néstor García Canclini, (ed.), *Políticas culturales en América Latina...*, p. 29

⁹² Adriana Castellanos Olmedo, “Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)”, en *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n°8, Buenos Aires, primer semestre de 2016, pp. 17-30. Sobre el mecenazgo cultural en Colombia ver también: Yvonne Hatty, *Mecenazgo en Colombia y financiación de la cultura*, Bogotá, Círculo de Lectura Alternativa, 2003

⁹³ Adriana Castellanos Olmedo, “Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)”..., p. 24

Esto da cuenta no sólo de la importancia que ese sector productivo tenía en la sociedad de Medellín sino, también, permite entrever una suerte de competencia que se generó entre esas compañías por hacerse a determinado capital simbólico y cultural, en adición a su interés por acaparar el mercado de textiles.

¿Por qué las compañías textiles decidieron invertir su excedente de capital en la financiación de eventos culturales y no, por ejemplo, en la reinversión para mejorar su patrimonio productivo? Una la nota editorial del periódico *El Colombiano* del primero de mayo de 1970 respondía a esta pregunta argumentando de nuevo motivaciones asistencialistas que suplían el abandono estatal:

La tendencia del sector privado a vincularse directamente al desarrollo cultural en el medio colombiano es cada vez más decisiva y notoria. Esta realidad se explica y justifica como una nueva manera de servir a la comunidad. Las grandes empresas nacionales, además de crear riqueza colectiva, fuentes de trabajo y bienestar social, han asumido una responsabilidad que en manera alguna les señala nuestra legislación, como es la de fomentar las actividades intelectuales y artísticas, singularmente entre las clases populares.⁹⁴

Esa manera de “servir a la comunidad” tomó forma, desde comienzos de la década del cuarenta, en el patrocinio de eventos musicales bajo la modalidad de concursos, que pueden pensarse como antecedentes directos de la labor de mecenazgo cultural que devino en las *Bienales de Arte* dos décadas después. Indulana y Rosellón, que como vimos fueron filiales de Coltejer desde 1942, organizaron, por ejemplo, un concurso de composición musical de géneros tradicionales a nivel nacional entre 1941 y 1943. Posteriormente, en 1947 Fabricato convocó al *Concurso Música de Colombia* para celebrar las bodas de plata de la compañía al año siguiente. Ese evento fue repetido en dos versiones adicionales (1949 y 1951) y tuvo por objetivo, según sus organizadores, la promoción de la composición musical en Colombia, tanto en el ámbito académico como en el tradicional.⁹⁵ El concurso de Fabricato tuvo una importante acogida nacional, debido en parte a la fuerte publicidad comisionada por la compañía para su promoción: fueron invitados los más destacados compositores nacionales, se permitió la participación del público y se proyectó la obra de nuevos

⁹⁴ “La Bienal de Arte”, en *El Colombiano*, Medellín, 1 de mayo de 1970, s/p.

⁹⁵ Fernando A. Gil Araque, *La ciudad que en-canta...* p. 393

compositores, al tiempo que propició el debate de ideas en torno a la música nacional colombiana.⁹⁶

Entre 1969 y 1971 un grupo de industriales, entre ellos algunos de compañías de textiles como Coltejer, realizaron en Medellín un festival de teatro, con una finalidad educativa y recreativa para sus obreros y empleados. En la edición número uno del *Festival de Teatro de la Industria*, como se le llamó, Coltejer participó con la obra “El proceso de Lucullus” de Bertolt Brecht dirigida por Mario Yepes, mientras que Fabricato presentó dos obras, “Pic-nic en campo de batalla” y “El hombre que se convirtió en perro”, ambas dirigidas por Edilberto Gómez.⁹⁷ El *Festival de Teatro* fue de nuevo realizado en 1972, también bajo el patrocinio de Coltejer y con entradas gratuitas para el público, con diez obras de escuelas teatrales de diferentes ciudades del país, entre las que se encontraban el Teatro Popular de Bogotá (TPB) con la dirección ejecutiva de Fanny Mickey.⁹⁸

En el ámbito de las artes plásticas, uno de los ejemplos más relevantes de mecenazgo por parte de la industria textil en Antioquia, antes de las *Bienales de Arte*, fueron los *Salones Nacionales de Pintura de Tejicondor* que esa compañía auspició en 1949 y 1951, con la gestión conjunta de la Sociedad de Amigos del Arte.

La primera edición del salón de Tejicondor, llamada *Concurso Exposición de Pintura Tejicondor*, fue inaugurada el 2 de mayo de 1949. Se aceptaron para la muestra 119 obras de 355 que se presentaron a la convocatoria y el primer premio fue otorgado a Pedro Nel Gómez por *Barquera áurea*, mientras que el segundo premio fue para *Doble retrato* de Ignacio Gómez Jaramillo.⁹⁹

El segundo salón fue inaugurado el 2 de mayo de 1951 con 84 obras de 293 que se presentaron a la convocatoria. Para esa edición, se generó una acalorada discusión en los

⁹⁶ Para una revisión detallada de esos eventos y sus alcances ver: Fernando A. Gil Araque, *La ciudad que canta...* pp. 381-420

⁹⁷ Mayra Natalia Parra Salazar, *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*, Medellín, Fondo Editorial FSCH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia, 2015, p. 79-80

⁹⁸ Floralba González, “Fanny Mickey y el milagro del TPB”, en *El Colombiano*, 10 de mayo de 1972, s/p.

⁹⁹ Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, “Los inicios de la gestión del arte moderno en Antioquia, 1949-1966”, en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 4

medios locales que giró en torno a la adjudicación del primer premio a la pintura *Flores* de Guillermo Wiedemann. Esa obra, que pertenecía a los lenguajes de un modernismo internacional y antiamericanista, se presentó como antagónica a la pintura nacionalista cercana al estilo del muralismo mexicano de Pedro Nel Gómez o de Ignacio Gómez Jaramillo, los ganadores de la edición anterior. El premio de Wiedemann terminó siendo anulado debido a la controversia y adjudicado al pintor Carlos Correa.¹⁰⁰ El debate de la anulación del premio de Wiedemann puso en evidencia, según se afirmó, “que Antioquia no estaba preparada aún para aceptar cambios en sus ideas estéticas; ni para enfrentar un diálogo abierto con los artistas y los críticos del resto del país”, ya que después de esa muestra fueron cancelados de manera definitiva.¹⁰¹

La predilección en los *Salones de Tejicondor* por obras de lenguajes más tradicionales de artistas importantes del ámbito regional como Pedro Nel Gómez, Carlos Correa o Luis Alberto Acuña daba cuenta de una postura que se presentaba como opuesta al avance de la pintura modernista que se exponía de forma progresiva en los *Salones Nacionales* de Bogotá, que por ese entonces era el principal concurso de pintura contemporánea del país.¹⁰² En ese sentido, los *Salones Nacionales de Tejicondor* son evidencias, tanto por las obras que se exponen como por los debates que generaron, que la pintura de tipo social, americanista y nacionalista tenía una amplia acogida en Antioquia, a diferencia de las corrientes internacionalistas, cercanas a la escuela de París, que se presentaban en los *Salones Nacionales* de la capital del país.¹⁰³

En la línea de los *Salones de Tejicondor*, El Museo Zea, el más importante espacio museístico en la ciudad, albergó en 1964 los *Salones Regionales de Croydon*, otra importante empresa manufacturera del país, y en 1965 el *Salón de Ceramistas* y la segunda y última edición de los *Salones Croydon* donde se mostraron obras de artistas locales que seguían la línea del arte academicista y nacionalista que se mostraron en los *Salones de Tejicondor*.

¹⁰⁰ “Notas culturales”, en *El Colombiano*, Medellín, 4 de mayo de 1951, p. 2

¹⁰¹ A.A.V.V., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*, p. 47

¹⁰² A.A.V.V., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*, p. 41

¹⁰³ Sobre los debates generados entre americanistas y abstraccionistas a partir de esa exposición ver: A.A.V.V., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*, p. 42 y siguientes.

Para el caso específico de Coltejer, el primer acercamiento a iniciativas de mecenazgo en el ámbito de las artes plásticas fue en 1957 con el concurso para la realización de un mural en el barrio obrero de Sedeco, con motivo de los cincuenta años de la compañía, cuyo ganador fue el artista Jorge Tobón Lara.¹⁰⁴ Ese mismo año, Coltejer convocó a otro concurso para realizar una escultura en homenaje a su fundador, Alejandro Echavarría. En ese caso, la jurado invitada para determinar la obra ganadora fue Marta Traba, quién residía en Colombia desde 1955 y visitó Medellín por primera vez en marzo de 1957.¹⁰⁵ El concurso, en el que participó Pedro Nel Gómez, fue declarado desierto por Traba, posiblemente debido a que ninguno de los participantes compartía los lenguajes de la modernidad artística que defendía Traba como crítica de arte, como veremos más adelante.¹⁰⁶

Las revistas de las compañías textiles: Gloria, Fabricato Al Día y Lanzadera.

El mecenazgo cultural por parte de la empresa privada en Antioquia no adquirió, solamente, la forma de exposiciones o concursos artísticos. Las revistas y publicaciones realizadas por las compañías textiles jugaron un papel importante en la difusión y la educación cultural de la sociedad, y en particular de los empleados de las fábricas a las que iban dirigidas. Algunos de los ejemplos más relevantes de ese tipo de publicaciones periódicas fueron las revistas Gloria, Fabricato Al Día, ambas de la compañía Fabricato, y Lanzadera de Coltejer.

La revista Gloria, que tuvo su primera edición en el mes de marzo de 1946, fue creada con el propósito de llenar un vacío de información sobre cuestiones que no se cubrían por la

¹⁰⁴ Francisco Gil Tovar, “Defensa de un fallo. El mural de Tobón Lara”, en *El Colombiano Literario*, Medellín, 10 de marzo de 1957, p.1; “Discusión sobre un mural de Coltejer, ¿Qué opinión tiene usted sobre el proyecto de Tobón Lara con destino a la Iglesia de Sedeco?”, en *El Colombiano Literario*, Medellín, 3 de marzo de 1957, p. 2; Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, “Los inicios de la gestión del arte moderno en Antioquia, 1949-1966” en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 17

¹⁰⁵ Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, “Los inicios de la gestión del arte moderno en Antioquia, 1949-1966” en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 17

¹⁰⁶ Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 17-18

prensa local y estaba dirigida a las mujeres que trabajaban en la compañía. En particular, los contenidos de la revista versaban sobre temas de belleza, moda y otras “cuestiones de capital importancia para las amas de casa”, pero, además, se publicaba información sobre literatura, música, pintura y poesía.¹⁰⁷ Eventualmente, Gloria fue un medio de difusión de los eventos culturales impulsados por Fabricato, como los concursos de música de 1950 y 1952, año en el que dejó de publicarse. De esa manera, la revista rebasó el carácter de publicación institucional para constituirse como un importante medio de divulgación cultural en la ciudad.

Como prolongación de Gloria, Fabricato emprendió en octubre de 1956 la publicación de un boletín mensual de su departamento de cultura, que en el mes de junio de 1959 pasó a llamarse Fabricato Al Día.¹⁰⁸ A pesar de ser pensada en sus inicios como una revista de información sobre la fábrica para sus empleados, Fabricato Al Día comenzó a incluir temas tan variados como el arte, la historia, la literatura, la medicina y la espiritualidad. Su objetivo, según dictaba el slogan del título, era ser “Un aporte de Fabricato a la cultura nacional”, por lo cual su distribución empezó a hacerse por fuera de los límites de la compañía, hasta 1964 cuando regresó a ser un boletín de información interna.¹⁰⁹

En la misma línea de Gloria y Fabricato Al Día, Coltejer publicó de manera interrumpida desde 1944 hasta 1975 su “semanario al servicio de los trabajadores” titulado Lanzadera.¹¹⁰ Esa revista –que incluía notas sobre temas de literatura colombiana y universal, historia, actualidad, arte y, por supuesto, noticias sobre la empresa– no tenía ningún costo y podía ser adquirida libremente por empleados de Coltejer y por sus familias.

¹⁰⁷ Citado en Cristina Arango de Tobón, *Publicaciones periódicas en Antioquia, 1814-1969. Del Chibalete a la Rotativa*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006, p. 429

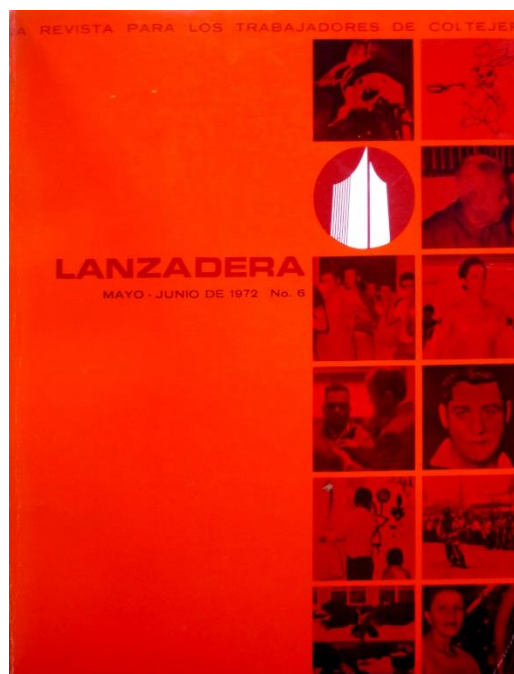
¹⁰⁸ Algunas de estas compañías de textiles, como Tejicondor y Coltejer, contaban ya desde mediados de siglo XX con un Departamento de Cultura como parte de sus unidades administrativas. El departamento de cultura de Coltejer, por ejemplo, fue la oficina encargada de llevar a cabo iniciativas como la creación de un grupo de teatro, conjuntos musicales, una Capilla Polifónica entre sus propios trabajadores, así como el concurso nacional de mejores Bachilleres y la difusión de prensa de las exposiciones bienales. Aunque esas oficinas eran, entre otras funciones, las encargadas de la organización y la gestión de los programas culturales que abordamos en este trabajo, la investigación sobre la incidencia de esos departamentos en el desarrollo de las artes en el departamento merece un desarrollo más exhaustivo que excede los límites de esta investigación.

¹⁰⁹ Cristina Arango de Tobón, *Publicaciones periódicas en Antioquia, 1814-1969...*, pp. 476-478

¹¹⁰ En 1966, la revista dejó de publicarse por un periodo de cinco años, para continuar siendo editada en 1971.

A partir de 1964 la publicación pasó a ser dirigida por Rodolfo Pérez, quien fuera el jefe del Departamento Cultural de la compañía durante las *Bienales de Arte de Coltejer*. En 1966 dejó de publicarse por un período de cinco años para ser, en 1971, reeditada bimensualmente, bajo de la dirección del mismo Rodolfo Pérez en colaboración con Luis Fernando Cano, Adolfo de Greiff y Francisco Pérez; y la edición de Ana Cristina Navarro y Marta Luz Posada.

Entre 1971 y 1975, Lanzadera atravesó por una nueva etapa donde se advierte en su edición el interés de la compañía por llevar a cabo una publicación de carácter cultural y artístico. Dicho interés se percibe tanto en los contenidos de la revista, como en su mismo diseño gráfico y diagramación, realizado en esa etapa por el artista, arquitecto, y posteriormente curador y co-fundador del Museo de Arte Moderno de Medellín Alberto Sierra. Su diseño moderno de colores planos y vibrantes, con numerosas reproducciones fotográficas, algunas de ellas a todo color, y la posibilidad de ver en sus páginas obras de artistas de talla internacional, hizo de Lanzadera un caso excepcional entre las publicaciones institucionales de las compañías textiles.



Lanzadera, N° 6, mayo – junio de 1972, Medellín, Archivo Coltejer

La revista, además de presentarse como un medio informativo sobre las novedades de la compañía, funcionó como un medio de divulgación de los eventos artísticos desarrollados por Coltejer como su *Bienal de Arte*, como veremos más adelante. En esa línea, Lanzadera intentó continuar el carácter didáctico que se le imprimió a esos eventos con artículos de un marcado tinte pedagógico y educativo cuyo objetivo era informar a los obreros y demás lectores sobre los conceptos básicos del arte moderno y contemporáneo.

No obstante, no todos los artículos publicados en Lanzadera sobre temas artísticos estaban relacionados con las *Bienales de Arte*. Así lo demuestran las notas “Arte en Rionegro y Oriente”, donde se reseñaba un festival de arte popular, danza, teatro y música realizado en esas poblaciones a las afueras de Medellín. La nota contaba con fotografías de dicho festival que fue visitado, según se informaba, por 30.000 personas. Por su parte, Rodolfo Pérez escribió para la revista una nota titulada “Educación por el arte”, donde se explicaba la importancia de la educación artística y creativa en las escuelas infantiles como parte del pensum regular. El artículo contó con reproducciones de dibujos infantiles, que el autor explicaba y utilizaba como herramientas de análisis psicológico para resaltar determinadas actitudes de los niños.¹¹¹

En los casos mencionados, el carácter informativo de los boletines institucionales responde, generalmente, a una identidad corporativa que funciona como elemento de identificación grupal para los miembros de las compañías. Esas publicaciones reafirman determinados valores y principios corporativos, a la vez que funcionan como medios de información, de dinamización y de identificación en el ámbito del trabajo. De esa manera, el interés por abordar temas artísticos que sobresale en Lanzadera durante los años que mencionamos permiten comprender el interés de los empresarios por el mecenazgo cultural como estrategia de diferenciación corporativa y social, que fueron determinantes para la reactivación del campo del arte moderno y contemporáneo en la ciudad de Medellín durante el siglo XX.

¹¹¹ Rodolfo Pérez, “Educación por el arte”, en *Lanzadera* N° 3, Medellín, noviembre-diciembre de 1971, pp. 6-10; “Arte en Rionegro y Oriente”, en *Lanzadera* N° 3, Medellín, noviembre-diciembre de 1971, pp. 40-43



Anónimo, sin título (escalera para subir a árbol), 1971, reproducido en Rodolfo Pérez, “Educación por el arte”, en *Lanzadera* N° 3, Medellín, noviembre-diciembre de 1971, p. 7

El interés que se percibe en *Lanzadera* por la promoción de las artes, tanto en su diseño editorial como en su contenido, durante la presidencia de Rodrigo Echavarría estaba en sintonía con el proyecto que intentó llevar a cabo como dirigente de la empresa. Así lo expresó en 1972 en el discurso inaugural de la tercera *Bienal de Coltejer*:

[...] nuestros intereses comparten el pluralismo de los hombres. Junto a ellas [las artes] recorreremos los caminos del espíritu y de la inteligencia; colaboramos con la música, las artes plásticas, el teatro y el deporte. Estamos con los ignorantes y con los intelectuales, con los que nada poseen y con los que poco necesitan. Nuestras actividades llegan a todos [...] Somos conscientes de la labor social del empresario. Es indispensable concebir la empresa privada como servicio, como factor de desarrollo, proyectada a la comunidad. No nos basta el hombre como ente económico: lo queremos integrado, y ese es nuestro objetivo. [...] En medio de una sociedad masificada el hombre lucha por dar su afirmación personal, por mantener vigentes los valores individuales, aferrándose al humanismo como tabla de salvación.¹¹²

¹¹² Rodrigo Uribe Echavarría, Discurso inaugural de La *III Bienal de Coltejer*, Medellín, 1972

Ese interés manifiesto por el arte en todas sus expresiones y la búsqueda de su democratización se perdió paulatinamente luego de la renuncia de Rodrigo Echavarría como presidente de la compañía. Lanzadera cambió por esos años su línea editorial, tanto formalmente como en lo referente a sus contenidos, y pasó a ser un boletín de información exclusivo para los trabajadores de la compañía a partir de 1975.

El caso de Rodrigo Echavarría fue paradigmático en el sentido de que su carácter altruista e innovador marcó una diferencia en la incursión de los industriales en el campo de la cultura.¹¹³ Podemos afirmar, entonces, que Echavarría era un mecenas empresarial, en el sentido propuesto por Yvonne Hatty, al ser un dirigente de empresa que comprendía que la disociación entre lo económico y lo cultural conllevaba al empobrecimiento general de la sociedad.¹¹⁴ De esa manera, la conciencia en “la labor social del empresario” y en “la empresa privada como servicio, como factor de desarrollo, proyectada a la comunidad”, a la que hacía referencia Echavarría en el discurso inaugural de la tercera *Bienal*, estaba en consonancia con la tradición manifiesta, en el caso de Medellín, en iniciativas de diversa índole y con alcances heterogéneos. El mismo Echavarría afirmó que su gestión como director de la compañía continuaba una tradición que lo antecedía en la que la compañía demostraba su compromiso con la cultura mediante la creación de grupos de teatro, de conjuntos musicales, de capillas polifónicas y del conocido concurso de mejores bachilleres, entre otros proyectos que hemos mencionado.¹¹⁵

La defensa de los valores de un humanismo individualista y la voluntad de los empresarios por promoverlos, a los que hacía referencia Uribe Echavarría en su discurso, estaban en sintonía con el paternalismo que caracterizó a las élites industriales antioqueñas. No obstante, la gestión de Rodrigo Uribe Echavarría como presidente de Coltejer desde 1961 marcó un giro importante en el mecenazgo cultural, al menos en términos locales, por dos motivos fundamentalmente: primero, el capital invertido fue considerablemente mayor que en los proyectos anteriores llevados a cabo tanto por la empresa privada como por el sector

¹¹³ Jorge Valencia Jaramillo, citado en “El gobierno exalta la Bienal”, en *El Diario*, Medellín 2 de mayo de 1972, p. 11

¹¹⁴ Yvonne Hatty, *Mecenazgo en Colombia y financiación de la cultura...*, p. 16

¹¹⁵ “Coltejer apoya a la cultura, afirma Uribe Echavarría”, en *El País*, Cali, 30 de abril de 1970, s/p. Para 1972 Coltejer llevaba a cabo planes de formación que beneficiaban a 2.7000 niños y donaba 750 becas para estudios secundarios, técnicos y profesionales, así como 628 cursos de capacitación para su planta de 4.379 trabajadores.

público y, segundo, por el interés mostrado por la promoción de los lenguajes del arte moderno y contemporáneo de manera específica, lo que marcó una notable diferencia con las iniciativas anteriores de Fabricato y Croydon.¹¹⁶ Sobre ese último punto, fue fundamental la relación de trabajo que se gestó entre Uribe Echavarría con la figura de Leonel Estrada, como veremos a continuación.

1.3 La labor de Leonel Estrada en el mecenazgo cultural de Coltejer.

Leonel Estrada, un odontólogo y artista nacido en el departamento de Caldas en 1921, fue el director general de los tres eventos bienales de 1968 a 1972, así como la muestra *Arte Nuevo para Medellín* de 1967, de la cuarta *Bienal de Medellín* de 1981 y del *Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín* organizado por la Secretaría de Educación y Cultura de la ciudad en 1997.

El interés de Estrada por la organización de eventos culturales, y por las artes en general, comenzó desde edad temprana cuando asistió a la escuela de Bellas Artes de Manizales, de la que su padre fue cofundador. Entre 1943 y 1945, cuando realizaba sus estudios de posgrado en ortodoncia en la Universidad de Columbia en Nueva York, Estrada tomó contacto directo con las poéticas de la modernidad artística internacional y comenzó a producir él mismo obra plástica.¹¹⁷

A su regreso a Colombia, Leonel Estrada contrajo matrimonio con la escritora María Helena Uribe Echavarría, hermana de Rodrigo Uribe Echavarría y nieta del fundador de Coltejer, y ambos comenzaron a participar de manera activa en la vida cultural de la ciudad de Medellín desde 1955. El trabajo de ambos se centró en la organización de exposiciones

¹¹⁶ Además de los ejemplos que mencionamos, otras instituciones que, desde la década del cincuenta, llevaron a cabo muestras y eventos cercanos al arte moderno internacional con la ayuda o la gestión de capitales privados: la Galería de Arte Nacional (desde 1952), el Departamento de Extensión Cultural Departamental y el Departamento de Extensión Cultural Municipal (desde 1953), el Instituto Colombo Alemán, la Alianza Francesa, el Instituto de Bellas Artes, el Club Unión y el Club de Profesionales, entre otros.

¹¹⁷ Leonel Estrada, “Un recorrido por las galerías de arte neoyorkinas. Lo último en arte”, en *El Colombiano Literario*, *El Colombiano*, Medellín, N° 706, 9 de febrero de 1964. Una reseña de la obra realizada por Leonel Estrada en el campo cultural de Medellín, así como aspectos biográficos, puede encontrarse en: A.A.V.V., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*

colectivas en el Club de Profesionales, entre las que podemos destacar las de Justo Arosemena (desde el 27 de mayo de 1955), Fernando Botero (18-26 de julio de 1955), Alejandro Obregón (17 de agosto de 1956), entre otros.¹¹⁸ Asimismo, fueron famosas las tertulias que llevaban a cabo en la residencia de la pareja, en las participaron importantes figuras del modernismo regional como Marta Traba, quien además fue invitada por Estrada para participar en las mesas de discusión que organizó en el Club de Profesionales.¹¹⁹

Además de este trabajo como gestor de eventos de exhibición, desde 1955 Estrada comenzó una labor de divulgación de artistas y tendencias del arte actual en medios de prensa locales.¹²⁰ Su desempeño como crítico de arte permite dar cuenta de las ideas con las que defendía el modernismo hegemónico internacional, que serán fundamentales para comprender proyectos posteriores como las *Bienales de Coltejer*.

Para Leonel Estrada, el modernismo era entendido como parte de un proceso de sucesión evolutivo de estilos, o ismos, cuya objetivo era la búsqueda interminable “de nuevas estructuras y nuevas interrelaciones.”¹²¹ La defensa de ese tipo de lenguajes se basa, en su caso, en un ímpetu de experimentación formal, que pretende una evolución de la tradición, a la que se considera retrograda y estancada en valores culturales obsoletos. Una tradición que estaba caracterizada, en el ámbito local, tanto por el arte academicista de corte decimonónico —que proponía una concepción del arte basada en la mimesis y la belleza como armonía, proporción y equilibrio de la forma—, como por el arte llamado “nacionalista” —que manifestaba un rechazo a los modelos estéticos europeos y pretendía una representación de la realidad social y cultural local, desprovista de cualquier idealismo y comprometida políticamente—. La concepción del modernismo que defendían Estrada sus coetáneos como Aristides Meneghetti estaba basada, entonces, en una defensa y una búsqueda de autonomía

¹¹⁸ “Notas culturales: tertulia artística” en *El Colombiano*, Medellín, 12 de mayo de 1955, p. 5. Sobre este tema ver también: V.V.A.A., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*, p. 54, 57 y 74

¹¹⁹ Martín Nova, *Conversaciones con el fantasma. Treinta y dos entrevistas sobre los últimos cincuenta años de arte en Colombia*, Bogotá, Planeta, 2017, p. 48.

¹²⁰ La crítica de arte realizada por Estrada, afirman algunos autores: “[...] reviste un especial interés porque tiene su gestación y presenta gran parte de su desarrollo en un momento —el de la modernidad— y en un ambiente —el del impulso a las vanguardias— en el cual predominaban en Colombia una crítica de arte de sentido definitorio, que buscaba concluirse con la afirmación taxativa sobre el valor o no de la ‘obra de arte’, y de la realidad enfrentada.” V.V.A.A., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*, p. 142

¹²¹ Leonel Estrada, “Señales de la cultura: la II Bienal de Arte Coltejer y sus repercusiones en el campo de la cultura”, en *El Catolicismo*, Bogotá, 1970, p. 14

de los lenguajes artísticos, que fuese autorreferencial y desentendida del entorno social y político en el que es producida la obra de arte.¹²²

Andreas Huyssen ha identificado algunas ideas que, según él, sirvieron a los defensores y promotores del modernismo para definir canónicamente el estatus de la obra de arte moderna. Para esos agentes, explica Huyssen, la obra de arte se piensa, entre otras cosas, como un objeto autónomo e independiente de otras esferas sociales y diferenciada de la cultura de masas; como una obra autorreferencial en sus lenguajes; como producto de la expresión de una conciencia individual y no colectiva; como productora y portadora de saberes; y como un intento por rechazar las formas clásicas de representación figurativas de la realidad.¹²³ A pesar de que Huyssen advierte de antemano el riesgo de reduccionismo que conllevaría esa caracterización de la obra de arte modernista, podemos encontrar ejemplos de estas teorías en la obra de Clement Greenberg, el crítico y teórico por antonomasia de la estética moderna en el continente americano, quien entendía la modernidad artística como un proceso de depuración hacia los lenguajes propios y particulares de cada arte, que se realizaba de una manera evolutiva, lineal y teleológica; y cuyo punto culminante estaba representado por la pintura abstracta, para el caso de las artes visuales.¹²⁴

Además de sus textos críticos, algunos de los poemas que Estrada escribió en esos años dan cuenta de esa visión evolutiva y positivista del arte del siglo XX que propusieron en el contexto anglosajón autores como Clement Greenberg. Así puede leerse en el poema *Plástico-ismica del siglo veinte* de 1960, en el autor realiza una síntesis de las poéticas más

¹²² Al respecto, Jorge Alberto Rodríguez ha afirmado que esa característica de la generación “moderna” de pintores colombianos los acercaba “a los planteamientos estéticos de la vanguardia europea”. Pensamos, al contrario, que la búsqueda de autonomía de los lenguajes artísticos está alejando a los pintores colombianos de los impulsos de la vanguardia europea que, como ha afirmado Peter Bürger, pretendían romper con la idea de autonomía y reconstruir la unión entre el arte y la vida. Ver: Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, “Arte autónomo o arte comprometido: una revisión del debate en torno al carácter de la plástica moderna en Colombia”, en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 35 y 40; y Peter Bürger, *La teoría de la vanguardia...*

¹²³ Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002, pp. 105-106.

¹²⁴ Clement Greenberg, “Is the french Avant-garde over-rated?”, ponencia para simposio publicado en *Art Digest* el 15 de octubre de 1953. Reproducido en Clement Greenberg, *Arte y Cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gil, 1979. Sobre un análisis a la obra de Greenberg ver también: Guillermo Solana, “Teorías de la pura visualidad”, en *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (ed.), Madrid, La balsa de la Medusa, 1996, pp. 222-225; y T.J. CLARK, “Clement Greenberg’s Theory of art”, en *Critical Inquiry*, n. 9, septiembre 1982, pp. 139-156

representativas del modernismo del siglo XX, desde Picasso hasta Lichtenstein, con un tono apologético y remarcando las cualidades formales de cada uno de los ismos más importantes.¹²⁵ Al considerar el arte del siglo XX como parte de un proceso evolutivo Estrada tomaba una distancia frente a la tradición que se encontraba en la retaguardia de dicho proceso y que, por lo tanto, tenía menor validez estética que las formas más vanguardistas. De esa manera, la predilección que demostraba por promocionar el arte más actual estaba enraizada en una idea de que esos lenguajes reflejan el momento contemporáneo. Así lo expresó en 1970:

El artista actual es contemporáneo y moderno es [sic] su expresión, vive su época, siente lo de hoy, su alegría es de hoy y su tristeza es también de hoy. Resulta absurdo pedir a un artista actual que pinte a la manera de antes, use técnicas de antes y hasta temática anacrónica. No subvaloramos a quien quiera mantenerse en esa línea, no nos molesta [...], pero hay que reconocer que al artista le queda difícil ignorar la evolución del teatro, la música, la escultura, el cine, todas estas manifestaciones van paralelas. Los hallazgos y problemas de la vida actual se reflejan en el arte contemporáneo; las guerras, la religión, la psicología, la industrialización, los inventos. El artista es un radar que capta todos los problemas de su época y los expresa en su obra a la manera de un sismógrafo.¹²⁶

Por tal motivo, explicaba Estrada, el arte moderno se había distanciado paulatinamente de la representación de la belleza para buscar una nueva creatividad, un “nuevo orden”, que le permita al artista problematizar su situación dentro del mundo contemporáneo. Esa perspectiva del arte y del artista como causa y consecuencia de su contemporaneidad se reflejaba en una concepción evolutiva de la cultura, en la cual eran excluidos todos aquellos que no siguieran su progreso: “Nuestro público” llegó a afirmar “vive aún el arte intuitivo y mira la obra de arte con los ojos de antes. La gran mayoría rechaza el [arte] actual porque permanece setenta o cien años atrás y no quiere avanzar.”¹²⁷

¹²⁵ Leonel Estrada “Plástico-ismica del siglo veinte”, reproducido en V.V.A.A., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*, pp. 16-20. Sobre la importancia de la poesía en la obra de Estrada, ver: V.V.A.A., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*, p. 27

¹²⁶ Entrevista a Leonel Estrada, documento mecanografiado, 1970, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

¹²⁷ Leonel Estrada, “Para el espectador. La II Bienal de Arte Coltejer y sus repercusiones en el campo de la Cultura”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, p. 1

Vemos que, en su caso, más que la utilización de las nociones de *arte moderno*, *modernismo* o de *arte contemporáneo* —que refieren a categorías de estilo—, o a la de *vanguardia*¹²⁸ —que presupone una ruptura crítica con la tradición— en estos textos, y en otros posteriores, Estrada le da predilección a la noción más amplia, y ambigua, de *arte actual* con la que se refiere no tanto a una contemporaneidad temporal sino a una actitud de vivencia de época a la que se llega por un proceso de desarrollo que no conlleva necesariamente a una ruptura. Por ese motivo, y a diferencia de otros críticos de arte como Clement Greenberg, su defensa del *arte actual* no se agotaba en pintura abstracta como punto de perfeccionamiento de la estética moderna, sino que aceptaba sin reparo las poéticas contemporáneas que cuestionaban los preceptos del modernismo, como era el caso del Neo-dada, el arte de instalaciones o el Pop-art, entre otros.

El desarrollo discursivo desplegado por Estrada en su crítica de arte tenía un importante carácter pedagógico, que se sustentaba en una concepción de la crítica de arte como mecanismo de divulgación, para un público no especializado, de la producción artística contemporánea. En otras palabras, la crítica de arte era producida con una finalidad didáctica y educativa, con un lenguaje ameno y de fácil comprensión, con el objetivo de informar espectadores y de servir como soporte teórico a la actividad en la gestión cultural.

Ese trabajo pedagógico fue ampliado y profundizado a partir de 1956, cuando fue nombrado Secretario de Educación de Antioquia. En ese cargo presentó en 1957 el “Plan de reforma de la enseñanza y la difusión de las artes”, que escribió con la colaboración del crítico uruguayo Aristides Meneghetti, con quien realizó, desde la llegada de éste a Medellín en 1956, una importante labor de promoción y defensa del arte moderno en la ciudad.¹²⁹

¹²⁸ Andrea Huyssen ha propuesto algunas definiciones que permiten esclarecer las diferencias entre los conceptos de *modernismo*, y de *vanguardia* que adoptamos en este trabajo: “La vanguardia, a pesar de sus propuestas diversas y a menudo contradictorias, tiende a ser considerada como la forma más extrema de negativismo artístico, siendo el arte mismo la primera víctima. En cuanto al modernismo, cualquiera que sea su significado exacto en los distintos idiomas y para los diferentes autores, nunca conlleva ese sentido de negación universal e histórica tan característico del vanguardismo. [...] En cuanto a las diferencias políticas, la vanguardia histórica se inclinaba predominantemente hacia la izquierda, siendo la mayor excepción el futurismo italiano, mientras que la derecha podía contar con un número sorprendente de modernistas entre sus partidarios.” Andreas Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”, en Josep Picó (comp.), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 144-145

¹²⁹ V.V.A.A., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*, p. 66; y Jorge Alberto Rodríguez Saldarriaga, “Arte autónomo o arte comprometido: una revisión del debate en torno al carácter de la plástica

No obstante, fue a partir de las alianzas de trabajo que realizó con la empresa privada donde Estrada encontró una plataforma más acorde a sus objetivos de impulsar el arte actual desde un sentido didáctico. Según afirmó en 1958 en un artículo que escribió sobre la educación cultural y artística en Estados Unidos, la ayuda de la empresa privada era esencial para el rápido desarrollo de un país debido a que ésta era, según pensaba, el principal motor de desarrollo de la sociedad.¹³⁰ “La empresa privada”, expresó en otra entrevista, “es dinámica. Permeable a la evolución, profundamente receptiva, influida por fuerzas renovadoras que están cambiando el mundo”.¹³¹ Por ese motivo, era ese sector, y no el Estado, el más acorde para impulsar las expresiones actuales del arte internacional que se encontraban en la vanguardia del proceso de transformación de la cultura.

El primer trabajo de colaboración entre Estrada y la compañía Coltejer enfocado en la promoción de las artes se realizó en 1967, bajo la forma de una exhibición en el recién inaugurado edificio Furatema (1966) en el centro de la ciudad. Leonel Estrada fue el director de esa muestra que se tituló *Arte Nuevo para Medellín* y contó con obras de artistas jóvenes locales como Aníbal Vallejo, Samuel Vásquez, Justo Arosemena, Aníbal Gil, Marta Elena Vélez, Ramiro Cadavid y Jaime Rendón y el mismo Estrada.

Arte Nuevo para Medellín se organizó como respuesta a las críticas, por parte de los artistas locales participantes, al apoyo otorgado por Coltejer al *Festival de Arte de Cali* que se realizó entre 1961 y 1970 en esa ciudad. Dicho festival convocaba a artistas nacionales e internacionales en múltiples eventos que incluían exposiciones, conciertos, obras de teatro, concursos, cine y conferencias, tanto de lenguajes tradicionales como modernos, convirtiéndose, de esa manera, en un espacio sin precedentes en la promoción de la cultura y las artes que se realizara por fuera de la capital del país.¹³² Coltejer había patrocinado para la edición de 1967 del *Festival* un salón llamado *Salón de Pintores Residentes en Cali*, con

moderna en Colombia”, en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, pp. 40 y 41

¹³⁰ Leonel Estrada, “Educación por el arte en los Estados Unidos”, en *El Colombiano Literario, El Colombiano*, Medellín, 16 de marzo de 1958, pp. 1-4

¹³¹ Entrevista a Leonel Estrada, documento mecanografiado, s/d., Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, p. 2

¹³² Katia González Martínez, “Rutas de la vanguardia: Cali y Medellín en los largos años sesenta”, en *Cuadernos CLACSO-CONACYT* no. 3, Buenos Aires, 2016, pp. 6-7; Katia González Martínez, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años sesenta...*, p. 47

motivo de la celebración del sexagésimo aniversario de la compañía, en el que participaron, entre otros, el artista pereirano Hernando Tejada y la artista brasilera María Thereza Negreiros.¹³³

Los artistas jóvenes de Medellín, impulsados por cierto regionalismo, cuestionaron la carencia de ayuda de esa compañía hacia la producción artística de su ciudad y hacia sus espacios de circulación artística.¹³⁴ Leonel Estrada funcionó como intermediario entre esos artistas emergentes y el presidente de Coltejer, que era su cuñado, para obtener el patrocinio necesario para la realización de una muestra de artistas de Medellín realizada en la misma ciudad.¹³⁵

Las obras expuestas en *Arte Nuevo* representaban acercamientos de esos artistas jóvenes a las poéticas del arte contemporáneo internacional, que muchos de ellos habían tenido la oportunidad de conocer en viajes al extranjero y gracias a publicaciones sobre arte distribuidas por la Librería Aguirre, por el Boletín de Artes Visuales de la OEA y por las ediciones de libros sobre el tema que se hacían en Argentina.¹³⁶

La obra presentada por Leonel Estrada, por ejemplo, titulada *Ventana a la inconsciencia* (1967), consistía en un ensamblaje, en técnica mixta, comprendido por una pintura colgada en la pared con una escalera apoyada sobre el piso y la pintura. En la pintura se observaban las iniciales de su nombre, sobre unas figuras geométricas rectangulares con planos lisos de colores diversos. La obra rompía con la composición de las pinturas tradicionales, explayándose en el espacio circundante por medio de un elemento externo a la composición bidimensional (la escalera), que recordaba a las experimentaciones con el espacio y la inclusión de elementos tridimensionales y *ready mades* de los artistas del neodadaísmo norteamericano.

¹³³ Catálogo de la exposición *Salón de Pintores Residentes en Cali*, 1967. Archivo Museo de Antioquia.

¹³⁴ Entrevista a Darío Ruiz con el autor, 25 de noviembre de 2015

¹³⁵ A.A.V.V., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*, p. 94

¹³⁶ Entrevista a Samuel Vázquez, 13 de junio de 2016



Leonel Estrada, *Ventana a la inconsciencia* (detalle), 1967, reproducido en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 69

En una línea cercana a los lenguajes del Pop estaba el artista Samuel Vásquez, quién presentó la obra *Punto Catorce al Cubo Sicodelicus*, una pintura de una joven mujer realizada en planos homogéneos de color, con un vestido que remitía a las composiciones del arte óptico internacional.

El “arte nuevo” que llegaba a Medellín con esta muestra estaba, entonces, en consonancia con los lenguajes del arte contemporáneo internacional como el Pop, el Hard

Edge y el arte óptico, que proponían nuevos abordajes a las formas tradicionales de expresión de la pintura figurativa tradicional.

La exposición *Arte Nuevo* no fue la primera exhibición de arte de corte modernista que se presentó en la ciudad de Medellín.¹³⁷ El trabajo de Estrada como crítico de arte permite dar cuenta de los paulatinos acercamientos que se daban en los espacios de exhibición de la ciudad hacia los lenguajes de la modernidad artística y la neovanguardia internacional, ya desde comienzos de la década del sesenta. Sus reseñas de las muestras de Justo Arosemena, de noviembre de 1960 en el Museo de Zea, o de Malgrem Restrepo en la galería Monte Casino en septiembre de 1961, por ejemplo, permiten entrever la aparición de obras con lenguajes neodadaístas o informalistas, que incursionan en el uso de materiales de desecho o de composiciones de manchas puramente abstractas.¹³⁸ No obstante, algunos autores han afirmado que *Arte Nuevo para Medellín*, “marcó, al menos de manera simbólica, la ruptura con un arte más tradicional, basado en referencias folclóricas y al cual se le achacaba un notable uso de la alegoría.”¹³⁹

En ese sentido, fue significativo que *Arte Nuevo* se realizara en los mismos días en los que Pedro Nel Gómez presentaba una importante exhibición con motivo de los cincuenta años de su obra. Gómez, que para entonces era el artista antioqueño más reconocido en Colombia, representaba a la generación anterior de pintores que habían hecho popular en el país un arte de corte nacionalista siguiendo los modelos del muralismo mexicano de principios de siglo. La coincidencia de ambas muestras marcó un punto de quiebre entre la producción de los artistas locales y entre los circuitos de exhibición con los que contaba la ciudad de Medellín. A partir de esos eventos, se generó una ruptura entre los *modernistas*, encabezados por Leonel Estrada y con el apoyo financiero de Coltejer, quienes defendían una perspectiva crítica frente a la tradición;¹⁴⁰ y los artistas del *nacionalismo*, representados

¹³⁷ Para una historia de las exhibiciones de arte moderno en la ciudad ver: Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, pp. 18-27

¹³⁸ Leonel Estrada, “La exposición de Justo Arosemena”, en *El Colombiano Literario*, *El Colombiano*, Medellín, 13 de noviembre de 1960, p.4 y Leonel Estrada, “Malgrem Restrepo y su expresionismo abstracto”, en *El Colombiano Literario*, *El Colombiano*, Medellín, 11 de septiembre de 1961, p. 4

¹³⁹ A.A.V.V., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*, p. 8

¹⁴⁰ Las opiniones de este grupo fueron expresadas en una mesa redonda realizada en el marco de *Arte Nuevo*, titulada “Tradicionalismo y arte joven”, en la que participaron Darío Ruiz, Manuel Mejía Vallejo y Carlos Correa.

por la figura emblemática de Gómez. El conflicto entre ambas poéticas se incrementó en los años siguientes a partir de las posibilidades de visualización y circulación que permitieron las *Bienales de Coltejer*.

Proyecto y presupuesto para las *Bienales de Coltejer*.

La exposición *Arte Nuevo para Medellín* generó entre sus organizadores y los artistas participantes un interés por continuar iniciativas de circulación y distribución de las poéticas del arte moderno y contemporáneo que se mostraron en aquella exhibición. Durante los seis meses posteriores a la realización de la muestra, Leonel Estrada llevó a cabo la organización de un evento que intentaría sobrepasar el alcance de la experiencia anterior permitiendo la confrontación de propuestas artísticas no solo locales, sino del contexto nacional y transnacional.¹⁴¹ El resultado fue, hasta el momento, el caso más relevante de mecenazgo de la empresa privada en el sector de las artes visuales en Medellín, al menos por su envergadura y el alcance que adquirió: las tres bienales de arte organizadas, financiadas y promocionadas por Coltejer.

Según afirmó Uribe Echavarría en el discurso inaugural de la primera *Bienal Iberoamericana de Coltejer* de 1968, la motivación para comisionar una exposición artística de esas características se explicaba por un deseo de popularizar y divulgar las artes que era, según su opinión, parte fundamental de desarrollo y del progreso de los pueblos:

Coltejer comprende a cabalidad las obligaciones del empresario moderno con la comunidad. Sabe que requiere una avanzada investigación y técnica que conduzca siempre a la fabricación de mejores productos a precios más bajos para el consumidor. Sabe que hay que remunerar adecuadamente a los trabajadores, mejorar continuamente su nivel integral de vida en los campos social, cultural, familiar, religioso, económico, de educación y de vivienda. [...] Sabe que también hay que contribuir al bienestar general de toda la Comunidad y por eso ha creado escuelas, ha contribuido al desarrollo de hospitales, ha propiciado el deporte, ha estimulado las artes plásticas y la música en concursos nacionales. Ahora quiere, en forma

¹⁴¹ Entrevista a Samuel Vázquez con el autor, 13 de junio de 2016.

permanente, vincularse al arte, a los artistas y al progreso de la cultura en Colombia, con esta bienal.¹⁴²

La iniciativa de realización de las bienales fue pensada, por sus gestores, como parte de la labor social y cultural que le competía a la empresa privada, y cuyo objetivo fue subsanar la carencia de proyectos de esa envergadura financiados y gestionados por el sector público en Medellín. Así lo entendió también la prensa que reseñó el evento, cuando afirmaron que:

De “Coltejer” se ha dicho que es bien social, por el empleo que genera, las industrias afines creadas, sus inmensos aportes al Estado, la incorporación de nuevas técnicas, etc. Al patrocinar la “Bienal Ibero Americana de Pintura” que esta tarde se inaugura, [...] demuestra cómo entiende la empresa privada sus obligaciones en todos los terrenos. Bien, pues, por “Coltejer” y por lo que está haciendo, no ya en un terreno en el que ocupa sitio de privilegio, sino en beneficio de las cosas del espíritu.¹⁴³

Sin duda, esa coyuntura fue lograda, en parte, debido al éxito comercial de la compañía, que en la década anterior a la primera bienal multiplicó sus activos en un 300%, gracias a un aumento en las ventas del mismo porcentaje y a un incremento de 2.500 en el número de accionistas, que para 1968 era de 39.764.¹⁴⁴ En 1972 el crecimiento de Coltejer era considerable: de mil pesos de capital, 10 obreros y 10 telares con los que contaba la compañía en 1907, se pasó a \$1.923.000.000 de capital, 5279 telares y 13.000 empleados en el año de *III Bienal*. Las ventas de la compañía para 1971 fueron por un total de 2.295 millones de pesos, que incluían 10.200.000 dólares de ventas en el exterior. Además de su central de producción de textiles, el grupo Coltejer comprendía las compañías Coltepunto, Telaraña, Furesa, Polímeros colombianos, Derivados del Maíz y Futec, lo que da cuenta que el impulso de descentralización y diversificación de los capitales en la producción industrial continuó hasta bien entrado el siglo XX en Medellín.¹⁴⁵

¹⁴² Rodrigo Uribe Echavarría, “Discurso inaugural I Bienal Iberoamericana de pintura de Coltejer”, 4 de mayo de 1968, en catálogo *I Bienal Iberoamericana de Coltejer*, Medellín, 1968

¹⁴³ “La empresa privada y la cultura”, 4 de mayo, s/d., Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

¹⁴⁴ Los activos totales de la compañía en 1959 fueron de 331.849 millones de pesos, mientras que en 1968 ascendieron a 1.051.000 millones de pesos. *Balance e Informes*, primer semestre de 1968, Archivo Coltejer.

¹⁴⁵ “Medellín y su industria: Coltejer”, en *Revista Dineros*, Bogotá, abril-mayo de 1972, s/p.

La compañía aprobó un presupuesto para la *Bienal* de 1968 de 270.000 pesos aproximadamente. Si se tiene en cuenta que el presupuesto de la alcaldía de Medellín para el Instituto de Bellas Artes y para el Museo de Zea en 1967 fue de \$20.000 y \$60.000 respectivamente, puede entenderse lo considerable de la inversión realizada por Coltejer.¹⁴⁶ No obstante, la suma invertida en la producción de la primera muestra terminó duplicándose, motivo por el cual los organizadores tuvieron que presentar a Coltejer un informe sobre los beneficios publicitarios que las bienales había generado para la empresa al finalizar el evento.¹⁴⁷ La publicidad que generó la *Bienal* a la compañía pudo ser argumentada por sus organizadores mediante una importante cantidad de menciones en diarios y revistas especializadas en diversos países.¹⁴⁸

A pesar de que la empresa no recibió ganancias por venta de obras ni de entradas a la exhibición, que era gratuita para el público, la prensa local fue enfática en afirmar los beneficios que traía ese tipo de eventos al sector productivo de la ciudad:

[...] con esta iniciativa Coltejer cumple tres grandes propósitos: sirve de mecenas al propiciar este concurso e inducir a muchos artistas a nuevos esfuerzos creativos; aumenta sus exportaciones por el conducto de la buena imagen que crea y atrae turistas a Colombia, que es otra manera de producir las divisas tan necesitadas.¹⁴⁹

Leonel Estrada, por su parte, era más optimista e idealista aún, al afirmar los beneficios de este tipo de eventos tanto para la empresa privada que los financiaba, como para el grueso de la sociedad que podía aprovecharse de ellos:

Los beneficios que la empresa textil va a recibir del resultado del certamen, se traducen en la satisfacción y en el orgullo de que este esfuerzo es un aporte más a la cultura. A la de la patria, a la de América y por ello a la cultura universal que no puede concebirse limitada por cercos geográficos. Y un beneficio más o un dividendo inapreciable: Que con la organización de la *Bienal*, Coltejer va a estimular

¹⁴⁶ *Presupuesto de la alcaldía de Medellín*, Archivo histórico de la ciudad, Acuerdo n°99 diciembre de 1967, Folio 585, acta 790

¹⁴⁷ Entrevista a Samuel Vázquez, 13 de junio de 2016.

¹⁴⁸ Algunas de las publicaciones internacionales que mencionaron la bienal fueron: Studio International y Art and Artist de Londres; el New York Times, Art Magazine, Art News, Americas y Art Gallery de E.E.U.U; El Diario de Noticias, Diario de Poes, Diario de Lisboa de Portugal; La Prensa, La Nación y La Razón de Argentina; El Mercurio y Ercilla de Chile; Siete días y Acción de Uruguay; La Prensa y El día de Perú; entre otras.

¹⁴⁹ “Propaganda, exportación y turismo”, en *El Diario*, Medellín, 4 de mayo de 1968, s/p.

el arte y a los artistas. Va a popularizar la educación estética del pueblo americano, señalando de paso que Medellín no dispone de museos adecuados, propios, específicamente destinados a estas competiciones de alcance internacional.¹⁵⁰

El evento fue visitado en 1968 por casi 90.000 asistentes que viajaron de diversas ciudades del país con el pretexto exclusivo de asistir a la bienal.¹⁵¹ Además del aliciente que significó la exhibición para el turismo local, los premios ofrecidos por la compañía también fueron un importante estímulo para que artistas participaran en ella. Del presupuesto para las bienales se ofrecieron 3 premios de adquisición para la compañía por \$100.000, \$60.000 y \$40.000, mediante la asesoría de los críticos internacionales que participaron como jurados y los miembros directivos y organizadores del evento. De esa manera, Coltejer se hizo al acervo de una colección de arte moderno que, actualmente, se encuentra expuesta en parte en comodato en el Museo de Antioquia de la ciudad.

También en 1968, Coltejer auspició en colaboración con el Departamento de Antioquia, la Universidad de Antioquia y la Extensión Cultural del Municipio, el *Primer Salón Colombiano de Artistas Jóvenes*, que se llevó a cabo en el mes de diciembre en el campus de esa universidad. Ese salón permitió la participación de 600 obras de artistas menores de 35 años, seleccionados por un jurado conformado por algunos de los organizadores de la *Bienal*, como Samuel Vásquez y Darío Ruiz, entre otros.¹⁵²

La *Bienal* de 1970 tuvo un presupuesto, que corrió también por cuenta de Coltejer, de \$1'279.500 que incluía: \$100.000 en publicidad en revistas nacionales e internacionales como Art News, Art in America y Studio International; \$20.000 para un viaje de Leonel Estrada a E.E.U.U. y otros \$23.000 para estudiar la *Bienal de São Paulo*; \$110.000 para los viajes de los 4 críticos de arte internacionales y 3 periodistas visitantes a Medellín; \$70.000

¹⁵⁰ Leonel Estrada, citado en Gabriel Aguirre R., “Notorio desnivel en obras exhibidas en la Bienal de Coltejer“, en *El Diario*, 4 de mayo de 1968

¹⁵¹ Cristina Restrepo et. al., “Cómo es el apoyo del gobierno al arte”, *Boletín Claroscuro*, Medellín, Museo de Zea, enero-febrero de 1969, p. 6; y Conrado Uribe Pereira, “La gestión artística y cultural en Medellín, 1967-1981. Herencias, cambios y confrontaciones”, en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981*, p. 57.

¹⁵² Armando Londoño Gómez, “Primer Salón Colombiano de Artistas Jóvenes”, *Boletín Claroscuro*, Medellín, Museo de Antioquia, enero-febrero de 1969, p. 3

para el viaje de los jurados extranjeros invitados; y \$380.000 para el envío y el aseguramiento de las obras, entre otros.¹⁵³

Los premios entregados fueron, de nuevo, a modo de adquisición para la compañía, pero esta vez por una suma total de \$270.000, repartidos entre \$150.000 (9.000 dólares americanos) para el primer puesto, \$80.000 (4.500 dólares americanos) para el segundo y \$60.000 para el tercer puesto (3.500 dólares americanos).¹⁵⁴ Según informó la prensa local el solo acondicionamiento del local del Museo de la Universidad de Antioquia, en donde se realizó, “costó cinco veces más que la ayuda que da para todo el año el gobierno nacional al museo de Zea”.¹⁵⁵

Para la tercera edición se suprimieron las figuras del jurado y los premios y, en su lugar, se nombró una junta asesora encargada de nombrar tres adquisiciones para la compañía Coltejer por \$200.000, \$100.000 y \$50.000 pesos, cada una.¹⁵⁶ La junta, además de Rodrigo Echavarría y Leonel Estrada, contó con la participación de los críticos extranjeros Gylo Dorfles de Italia, Jasia Reichard de Polonia, y Brian O’Doherty de Inglaterra. También en esa edición los gastos totales del evento, así como los de transporte y seguro de las obras (hasta por US\$1000 por pieza) corrieron por cuenta de Coltejer. Asimismo, la compañía no cobro ningún tipo de comisión por la venta de obras realizadas por terceros.

Según Leonel Estrada, la de 1972 se pensó como una bienal “orientada desde su programación a ser educativa, informativa, americanista y recreativa”, y que presentara un panorama que ilustrara las distintas formas artísticas del momento en un plano continental.¹⁵⁷ No obstante, una de las principales críticas que recibió la organización fue la ausencia de los principales y más reconocidos nombres del arte latinoamericano. Según explicó Estrada, “en

¹⁵³ No obstante, en la prensa nacional se habló de una cifra de \$2.000.000 COP en gastos totales de organización y producción: Isaías González, “Artistas de toda América Asistirán a la Segunda Bienal de Medellín”, en *El Espectador*, Bogotá, 8 de Mayo de 1969; “Proyecto de presupuesto para la II Bienal de Arte Coltejer años 1969/70”, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, pp. 1 y 2.

¹⁵⁴ Según la prensa argentina, el primer premio de la *Bienal de Coltejer* superaba el entregado por esos años al ganador de la Bienal de Venecia y, de esa manera, se consolidaba como uno de los premios en dinero más altos que podía recibir un pintor en el mundo. “Artes y espectáculo. La bienal colombiana”, en *Análisis*, N° 461, Buenos Aires, 13 al 19 de enero de 1970, p. 53

¹⁵⁵ “Aún siguen llegando obras para la II bienal de arte”, en *El Colombiano*, Medellín, 14 de mayo, s/p.

¹⁵⁶ III Bienal de Arte de Coltejer, *Boletín de noticias* #6, agosto de 1971. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

¹⁵⁷ Leonel Estrada, “Breve balance de la III Bienal de Arte”, en *Vanguardia Liberal*, Bucaramanga, 16 de junio de 1972, p. 3

ninguna forma se pretendió, con el presupuesto disponible, traer obras de los más grandes creadores artísticos del mundo actual” sino, más bien, dar cuenta de la heterogeneidad de propuestas del arte actual. De 324 obras de 200 artistas que se presentaron en 1970 se pasó a 600 obras de 220 artistas en esa edición, 57 de ellos colombianos, lo que da cuenta de un aumento considerable en el presupuesto de organización de la exposición a pesar de la ausencia de artistas reconocidos internacionalmente.

Según uno de los boletines donde se hacía un balance del evento, la tercera bienal de Coltejer, y por ende el nombre de la compañía, recibió importantes y amplias menciones en distintas publicaciones alrededor del mundo:

Recogida a estas alturas la información que sobre la Bienal se hizo en todo el mundo por parte de diversas publicaciones, es significativo encontrar en todas ellas un mismo aire de entusiasmo, una completa y objetiva información sobre el certamen. Nombres tan prestigiosos en la crítica de arte en el mundo como Charles Spencer, Lawrence Alloway, Jorge Glusberg [...] escribieron largos informes al mundo sobre la pasada bienal poniendo el nombre de Medellín en el centro crucial del arte latinoamericano.¹⁵⁸

A pesar del excesivo entusiasmo de ese balance, lo que permite entrever es que tanto el evento, como la compañía auspiciante, recibieron amplios beneficios publicitarios gracias a la mención internacional de la bienal.

Es probable que el modelo de exposición adoptado para llevar a cabo las *Bienales de Coltejer* haya tomado como inspiración las dos bienales de arte más importantes del mundo en ese momento: la *Bienal de São Paulo*, en Brasil, y la *Bienal de Venecia*, en Italia. A pesar de ser esas las más relevantes e influyentes, Leonel Estrada tuvo conocimiento de otros eventos bienales realizados en el continente como las *Bienales de Kaiser* en Córdoba, Argentina, realizadas de 1962 a 1966, y pudo acceder a información de su realización como el reglamento operativo para la tercera edición de esa exposición, que seguramente tomó como modelo para su proyecto.¹⁵⁹

¹⁵⁸ *Eco mundial alcanzó Bienal de Coltejer*, Boletín III Bienal de Arte de Coltejer, Archivo Museo de Antioquia, 1972, s/p.

¹⁵⁹ No hemos encontrado información de sobre una posible visita de Estrada a la bienal de Córdoba en Argentina, sin embargo en su archivo personal se encuentra un folleto informativo de la *Bienal Americana de*

Esas exhibiciones bienales, a pesar de compartir el mismo objetivo de confrontación y circulación de propuestas de arte actual de diferentes naciones del mundo –según el alcance que se proponga la muestra–, tienen diferencias en cuanto a sus medios de financiación. La bienal de Venecia, fundada en 1895, es financiada mediante fondos del gobierno de la ciudad (a pesar de ser declarada ente autónomo del Estado en 1928) y de las ganancias de la misma exhibición recibidas por medio del cobro de las entradas, las comisiones por venta de obras o las ventas de los catálogos.¹⁶⁰ En contraste, la de São Paulo fue organizada en sus primeros años por el Museo de Arte Moderno de esa ciudad y, posteriormente por la Fundación Bienal de São Paulo con la financiación de capitales que provienen tanto del Estado (con subvenciones del municipio, del gobierno local y del nacional) como del sector privado pertenecientes a la burguesía de esa ciudad.

Por su parte, la de Coltejer en Medellín fue financiada en su totalidad por esa compañía con capitales exclusivos del sector privado y no se cobraron entradas a la muestra ni comisiones por las ventas de las obras. Leonel Estrada afirmó respecto de la incidencia de los capitales privados en la realización de esos eventos que “la Industria y la empresa privadas de Antioquia han sido eje claro del éxito de estos certámenes” debido a la cantidad de capital y el apoyo logístico que se puso a disposición de los organizadores.¹⁶¹

Lo cierto es que –y así lo corroboró el coordinador general de las dos primeras versiones Samuel Vázquez–, la relación entre el presidente de la compañía Uribe Echavarría y el principal gestor de los eventos Leonel Estrada fue fundamental para que la propuesta fuese aceptada por las directivas de Coltejer y la muestra pudiese ponerse en marcha.¹⁶²

Entre las funciones de Leonel Estrada como director del proyecto se encontraban la definición del “carácter y personalidad de cada bienal”; presidir el comité de asesoría e informar al comité ejecutivo de los avances y cambios en la gestión; realizar contactos con

Arte de agosto de 1962 y el “Reglamento III Bienal Americana de Arte”, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, p. 4.

¹⁶⁰ Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, Faber and Faber, Londres, 1968, p. 16

¹⁶¹ Leonel Estrada, “Lo que significaron y significan las Bienales de Arte”, en Catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, Suramericana de Seguros, Medellín, Noviembre 23 de 2000 a enero 26 de 2001, s/p.

¹⁶² Entrevista a Samuel Vázquez, 13 de junio de 2016.

galerías, museos y artistas, y determinar el número de artistas participantes; elegir y asesorar al jurado en la selección de artistas nacionales; aprobar los conferencistas y las reseñas y artículos que se publicaran oficialmente sobre el evento.¹⁶³

Además, con motivo de la realización de las bienales, Estrada realizó un extenso viaje por distintas ciudades de Europa, así como y por Boston y Nueva York en Estados Unidos. El objetivo del viaje, según dejó plasmado en su itinerario, era visitar distintos museos, galerías, talleres y realizar entrevistas a artistas y organizadores de eventos como la *Bienal Textil* de Laussanne, la *Bienal de París* o el *Salón Internacional de Arte Actual* de Bruselas.¹⁶⁴ Los viajes de Leonel continuaron después de la primera edición de la *Bienal de Coltejer*, como lo demuestra un informe redactado en mayo de 1970, al parecer dirigido al comité de la compañía auspiciadora, en el que relataba los objetivos y resultados de su visita a Nueva York. El documento permite comprobar que, además de contactar un importante número de artistas para su participación en la exposición, la visita le permitió a Estrada tomar contacto con instituciones de prestigio en esa ciudad como el Museo de Arte Moderno, el museo Guggenheim y el Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana. Asimismo, pudo constatar cuales eran los lenguajes artísticos que ocupaban la atención de los críticos y galeristas de ese centro del mundo del arte:

Durante mi estadía y mi visita a talleres de artistas y galerías pude apreciar el inmenso campo de experimentación y la gran búsqueda de los artistas contemporáneos. Tiene una gran virtud y es que preconizan estar abiertos a influencias. Explotan con el color y el espacio pero en función de la dinámica. El arte cinético ha tomado gran preponderancia. Al espectador se le invita a participar y a ‘jugar su papel’ en la obra. El artista es el programante [sic].¹⁶⁵

¹⁶³ “Funciones del director de la Bienal”, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales de Coltejer.

¹⁶⁴ Según el itinerario, las ciudades que tenía proyectado visitar fueron Copenhague, Ámsterdam, Haarlem, Rotterdam, Amberes, Bruselas, París, Laussanne, Pamplona, Madrid, Nueva York y Boston. “Programa en vía de confirmación”, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

¹⁶⁵ Leonel Estrada, Documento mecanografiado sin título, mayo de 1970, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

Según afirmó, su viaje a Estados Unidos le permitió volver a Colombia lleno de optimismo y con la seguridad de que la segunda edición de la *Bienal de Coltejer* sería un éxito debido a los artistas que había podido contactar para su participación en la muestra.¹⁶⁶

Además de su viaje a Norteamérica, Leonel visitó por esos años Chile, Brasil y Argentina con los mismos objetivos.¹⁶⁷ En Santiago de Chile tuvo la oportunidad de contactar a ocho artistas para concretar su participación en la bienal, entre los que se encontraban Rodolfo Opazo, Aldo Donati y Guillermo Núñez. En Buenos Aires tomó contacto con el Instituto Di Tella, con la galería Carmen Waugh y la galería Rubbens, con el *Centro de Investigaciones de Arte y Comunicación* y con los críticos Aldo Pellegrini y Jorge Romero Brest, a quienes invitó a participar como conferencistas para la segunda bienal. En São Paulo pudo visitar la *X Bienal* de esa ciudad, según afirmó en una entrevista publicada en un diario local, y contactar algunos de los artistas que participaría como representantes de Brasil en la muestra de Medellín.¹⁶⁸

Ya desde el momento de formulación del proyecto para la *Bienal de Coltejer*, los viajes de Estrada, así como labor de los demás organizadores desde Medellín, permitió a éstos entablar una comunicación fluida y constante con otros gestores del mundo del arte internacional y, de esa manera, insertar el evento dentro de un circuito transnacional que no tenía precedentes en el contexto local.¹⁶⁹ De esa manera, el evento pudo contar con la participación de importantes figuras como críticos e historiadores del arte como Giulio Carlo Argan, Lawrence Alloway, Gillo Dorfles, Pierre Restany, Jasia Reichardt, Alexander Cirici Pellicer, Fermín Fevre y de los mencionados Jorge Glusberg o Jorge Romero Brest, entre otros.

Además de la inserción de Medellín en un circuito más amplio de difusión de las artes, las bienales propiciaron la publicación de revistas, boletines, proyección de películas y

¹⁶⁶ Leonel Estrada, “La Bienal de Arte Coltejer en el plano internacional”, documento mecanografiado, s/f, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, p. 4

¹⁶⁷ Leonel Estrada, “La Bienal de São Paulo”, *Magazín Dominical, El Espectador*, Bogotá, 2 de noviembre de 1969, p. 2; Isaías González, “Artistas de toda América Asistirán a la Segunda Bienal de Medellín”, en *El Espectador*, Bogotá, 8 de Mayo de 1969 “Segunda Bienal de Arte de Coltejer: habla el director: Dr. Leonel Estrada”, en *El Heraldo Católico*, Medellín, 25 de octubre de 1969, p. 2

¹⁶⁸ “Segunda Bienal de Arte de Coltejer: habla el director: Dr. Leonel Estrada”, en *El Heraldo Católico*, Medellín, 25 de octubre de 1969, p. 2

¹⁶⁹ “La segunda Bienal de Arte”, en *Boletín Claroscuro* número 9, Medellín, abril de 1969, s/p.

otros eventos de divulgación sobre temas de interés cultural, así como impulsaron la realización de otras muestras y exposiciones artísticas, algunas de las cuales pretendían generar resistencias a los lenguajes del modernismo que se mostraron en la exposición principal, como veremos más adelante.

Durante el transcurso de las tres ediciones, otras instituciones como la Biblioteca Pública Piloto, el Museo El Castillo, la Alianza Colombo-Francesa y Colombo-Alemán, o el Instituto de Integración Cultural, se sumaron a la bienal de forma indirecta mediante la organización de otros eventos que fueron programados en el marco de la *Bienal*. Asimismo, para la segunda edición el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y la Administración Postal Nacional se asociaron al evento con la realización de 6'000.000 de estampillas conmemorativas diseñadas por Eduardo Ramírez Villamizar. Ese aspecto permite comprobar que el papel de Coltejer no solo fue fundamental para la realización de las bienales sino, también, para la activación del sistema de las artes en Medellín por el impulso que generaron para que otras instituciones siguieran su ejemplo.

Esas iniciativas entraron a subsanar una deficiente financiación por parte del Estado en cuestiones culturales. Como ya se ha mencionado, el presupuesto para obras de promoción y circulación de las artes en la ciudad se reducía a ayudas al Instituto de Bellas Artes y al Museo de Zea –que era una institución privada–, con un presupuesto mucho menor al puesto a disposición por las compañías privadas. En ese sentido, en 1970, en el boletín informativo del Museo Zea, se publicó una nota que daba cuenta de la situación cultural del país en los años de las *Bienales* y denunciaba, a su vez, la precariedad de las iniciativas estatales en esa cuestión. En el texto firmado por Cristian Restrepo y otros autores, se leía que debido a las iniciativas de promoción de divulgación de las artes en Colombia durante 1970, se podía constatar que:

[...] 1) Casi todo lo realizado en arte se debió a la iniciativa y al esfuerzo privado; 2) El Estado estuvo casi ausente, a pesar de las siglas y de los paliativos de algunos premios, de la vida cultural; 3) Aún carecemos de infraestructura cultural en Colombia para que sea posible no sólo el disfrute sino también la captación y asimilación de las realizaciones artísticas por parte del pueblo. Carecemos igualmente de una sociedad integrada culturalmente, pues mientras Bogotá se ha desarrollado en este sentido a expensas nacionales, y mientras el occidente colombiano realiza una labor, que podría decirse subsidiaria, por medio de la

empresa privada, otras regiones del país permanecen al margen prácticamente, con algunas excepciones bien elocuentes.¹⁷⁰

En la misma línea, Bernardo Salcedo, uno de los artistas participantes de la primera *Bienal* y quien recibió la primera mención por parte del jurado en esa edición, expresó en la prensa local que Coltejer había superado al estado en su labor de apoyo a las artes y que era “un momento de gran vergüenza para el gobierno”.¹⁷¹

Los autores de la nota del Boletín Claroscuro citada hacían referencia, además de los eventos de Coltejer, a iniciativas como el *Festival de Ópera* patrocinado por Industrias Haceb¹⁷², el *V Festival de Música de Medellín* auspiciado por Fabricato y el *Primer Salón de Arte Joven* gestionado por el Almacén de Arte Rafael Esteban García, todos ellos en Medellín. Ese mismo año otros eventos a nivel nacional patrocinados con capitales privados fueron: el *IV Salón de Artistas Nacionales* patrocinado por la Fundación Museo de Arte Contemporáneo, el *XX Salón Nacional de Artistas* con el patrocinio de Propal S.A., ambos en Bogotá; y a otros a nivel regional como el *X Festival de Arte de Cali* o el *III Festival de Arte* de Cúcuta, entre otros.

Los proyectos mencionados permiten comprobar que las *Bienales de Arte de Coltejer* no fueron casos aislados de mecenazgo cultural por parte de la empresa privada en Antioquia durante el siglo XX. Por el contrario, la organización de estos eventos se inserta dentro de unos comportamientos asistencialistas de esas élites de industriales para con la sociedad, que hacen parte de una tradición paternalista de larga data en Antioquia, que excedió a los empresarios textiles y que no se manifestó solamente en lo cultural.

Asimismo, la carencia de ayudas estatales en la promoción de las artes contribuyó, de manera indirecta, a que se generara una suerte de competencia por la acumulación del capital

¹⁷⁰ Cristian Restrepo et. al., “Opinamos”, en *Boletín Claroscuro*, Medellín, Museo de Zea, n°28, diciembre de 1970, p. 1

¹⁷¹ Citado en Álvaro Burgos, “La Bienal: Lo mejor para Medellín desde la Colonia”, s/d, reproducido en el Catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta...*, s/p.

¹⁷² El Festival Internacional de Ópera de Medellín se realizó entre el 22 de mayo y el 5 de junio de 1970, en simultánea con la segunda edición de las Bienales de Coltejer. Se presentaron las obras *Aída*, *La Traviata*, *Rigoletto* de Verdi, *Orfeo y Eurídice* de Gluck, *Lucía de Lammermoor* y *Elíxir de Amor* de Donizeti, entre otras. Luisa Margarita Henao, “Festival Internacional de Ópera” en *Boletín Claroscuro*, n°21, Medellín, mayo de 1970, p. 7

cultural por parte de las empresas que dominaban la producción económica regional que, en su mayoría, estaban centradas en la producción de textiles.

Sin lugar a dudas, las *Bienales de Coltejer* fueron eventos sin precedentes en el contexto antioqueño por su envergadura y masividad. Además de constituir una forma de ostentación del poder económico de la compañía auspiciante y como forma de diferenciación en términos de estatus social, las bienales afectaron la vida política de la región al exponer una comunión efectiva entre la empresa privada y los procesos de modernización social que ella impulsaba, con el modernismo artístico y su institucionalización. En otras palabras, la modernidad artística comienza, en este momento, a ser entendida y promocionada por parte de la burguesía local como una manifestación en el ámbito cultural del desarrollo y del progreso económico y social. Al respecto, Conrado Uribe afirmó que, con las *Bienales de Arte*:

Coltejer, en tanto una de las empresas textiles más poderosas del país en aquel momento, buscó consolidar su imagen nacional e internacionalmente [...], como símbolo y representante de la modernidad, abanderada con los ideales del progreso económico y cultural, e identificada con el cambio y la renovación; y el arte contemporáneo encarnaba, en buena medida, esos valores.¹⁷³

En definitiva, la realización de esos eventos le permitió a la empresa privada, bajo la dirección de un pequeño grupo de “empresarios progresistas” (según el discurso cepalino), servir como la abanderada de los procesos de modernización de la sociedad e implementar ideas propias de las teorías del desarrollismo económico en ámbitos distintos al de la producción económica como el cultural, mediante la circulación, la promoción y la masificación de la modernidad artística en departamento Antioqueño.

¹⁷³ Conrado Uribe Pereira, “La gestión artística y cultural en Medellín, 1967-1981. Herencias, cambios y confrontaciones” en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 66

Capítulo II. Espacios y formas de exhibición como herramientas políticas **en las *Bienales de Coltejer***

“[Si] la política propiamente dicha consiste en la producción de sujetos que dan voz a los anónimos, [entonces] la política propia del arte en el régimen estético consiste en la elaboración del mundo sensible de lo anónimo.”¹⁷⁴

Leonel Estrada, el principal gestor y el director de las *Bienales de Coltejer*, afirmó que esos eventos eran una especie de “museo temporal de arte contemporáneo” cuyo objetivo primordial era informar a un público no conocedor sobre las más recientes expresiones de la creación artística.¹⁷⁵ En otras palabras, la finalidad de las bienales, según se propuso, era dar visibilidad a unas poéticas del arte que continuaban siendo desconocidas para la mayor parte de la población de Medellín.

La ubicación elegida para llevar a cabo la exhibición principal de las tres ediciones de las bienales tenía la intención de cumplir con ese objetivo de masificar el *arte actual*, fuera este moderno o posmoderno.¹⁷⁶ Por lo tanto, se seleccionaron espacios que permitían llegarle a un público amplio y heterogéneo: la primera y la segunda edición de las *Bienales de Coltejer* (1968-1970) fueron realizadas en la recién construida Ciudad Universitaria de la Universidad de Antioquia, en Medellín, que fue oficialmente inaugurada en 1969. La edición de 1968 se expuso en el pabellón de la facultad de física, mientras la de 1970 se desarrolló

¹⁷⁴ Jaques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 67

¹⁷⁵ Leonel Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”, junio de 1985, Archivo Leonel Estrada, p. 3

¹⁷⁶ Utilizamos acá la noción de *posmoderno*, o *postmoderno*, de la misma manera que lo hace Andreas Huyssen para referirse a los movimientos artísticos “desde el pop hasta el performance, el experimentalismo actual en la danza, el teatro y la narración, y ciertas tendencias vanguardistas en el campo de la crítica literaria desde la obra de Leslie Fiedler y Susan Songtang en los años 60 hasta la más reciente apropiación de la teoría cultural francesa a cargo de algunos críticos americanos que puede o no autocalificarse como postmodernistas”. Andreas Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”..., pp. 162-163

en las cuatro plantas y el sótano del Museo de Arte y Antropología, que cuenta en su totalidad con un área de 6.400 m². Ambas edificaciones se encontraban para ese entonces aún en construcción. También en proceso de finalización de la obra se encontraba en 1972 la torre Coltejer, que fue el espacio elegido para la tercera edición.

El análisis de los lugares en los que se realizaron esas exhibiciones encierra un interés especial debido a que, según pensamos, los espacios en los que se visualizan las imágenes tienen en sí mismos un carácter político, en la medida en la que permiten la distribución de lo sensible a una sociedad determinada en un momento dado. Esa premisa, que hemos recuperado de Jaques Rancière, parte de una concepción de la política como “la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes”.¹⁷⁷

No es lo mismo ver una exposición de arte moderno en un espacio diseñado para ese fin, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York o los *Giardini* de la *Bienal de Venecia*, que verla en una universidad pública en Medellín, Colombia durante los años setenta o en el sótano de un edificio construido para albergar oficinas de una compañía de textiles privada. Tanto las imágenes como los espacios en los que estas circulan y se hacen visibles comparten, para Rancière, un carácter político al ejercer una operación de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Las imágenes, al circular y ser visibilizadas en un espacio y un momento determinado, se resignifican y adquieren nuevos sentidos que afectan las configuraciones de la experiencia común de una sociedad.

Nuestra hipótesis es, entonces, que para cumplir con los objetivos de informar y hacer masivas las propuestas del arte moderno y contemporáneo, las *Bienales de Coltejer* necesitaron de espacios externos a los tradicionales de los circuitos artísticos como los museos o las galerías de arte. Esa decisión –curatorial, diríamos en términos actuales– afectó la configuración de una experiencia común de lo sensible que, a su vez, modificó la significación de las imágenes y de los lenguajes que se exhibieron en las salas de la bienal, haciéndolas herramientas de una determinada confrontación política.

Como intentaremos demostrar, las imágenes presentadas en las dos primeras *Bienales* fueron percibidas e hicieron parte –tal vez sin la intención de los organizadores– de un

¹⁷⁷ Jaques Rancière, *El espectador emancipado...*, pp. 53-84.

particular escenario de confrontación anticapitalista, antiimperialista y de crítica a las políticas del Frente Nacional, que se gestó en el seno de las universidades públicas del país. Según pensamos, la supuesta neutralidad de los lenguajes de la modernidad artística frente al conflicto, y la despolitización de las artes que con ella se impulsó –según las ideas expresadas por los organizadores de la *Bienal*–, funcionó para apaciguar los intentos de determinados grupos sociales por promover la lucha revolucionaria en el sector de la cultura durante finales de la década de sesenta y comienzos de la siguiente.

Asimismo, la elección de los espacios de exhibición –tanto de los dos primeros como el Edificio Coltejer en la tercera edición– le permitió al sector de la burguesía local, interesado en la promoción de la modernidad artística, instaurar determinados valores culturales que se insertaron en las transformaciones del entramado social y urbanístico de la ciudad de Medellín, como veremos al final de este capítulo.

2.1 Conflictos políticos y culturales dentro de la universidad pública.

Los sesentas fueron años de transformaciones radicales tanto para la estructura académica como para la vida dentro de las universidades en el país y en el mundo. En Colombia, las universidades atravesaron procesos de modernización, masificación y, en algunos casos de politización, que situaron a la universidad pública en el centro de problemas sociales más amplios y complejos.

Durante esa década, la universidad pública en Colombia tuvo un importante crecimiento en el cuerpo estudiantil, en parte, gracias a las políticas estatales impulsadas durante el Frente Nacional, en las que se estipuló un aumento en el presupuesto nacional del 10% para la educación y a un considerable incremento en el número de instituciones de educación superior que se crearon en esos años.¹⁷⁸

No obstante, la política de repartición bipartidista del control del Estado, llevada a cabo en el Frente Nacional, también afectó el manejo de las instituciones de educación

¹⁷⁸ Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta...*, p. 328

superior en una manera negativa. En muchos casos, la universidad fue concebida como parte del “botín burocrático” monopolístico en ese juego bipartidista, lo que significó –al igual que en la vida política nacional– la expulsión de otras formas de gobierno, diferentes a las del partido Liberal y Conservador, del manejo institucional de las universidades.¹⁷⁹

Además de las reformas que se gestionaron desde los gobiernos nacionales del Frente Nacional, el sector de la educación en Colombia fue testigo durante la década del sesenta de una particular incidencia de ciertos sectores de la vida económica y política internacional, particularmente norteamericanos, en el manejo de las instituciones nacionales. Esa incidencia, que tomó la forma de proyectos de reestructuración en el marco de la Alianza para el Progreso, fue vista por muchos sectores del estudiantado como una manifestación de colonialismo e imperialismo que ponía en riesgo los derechos de los docentes y de los estudiantes y la finalidad misma de la educación superior.

En muchos casos, la incursión de instituciones extranjeras en el país tuvo como objetivo llevar a cabo una reestructuración del sistema educativo con miras a satisfacer las demandas del sistema productivo capitalista siguiendo el modelo norteamericano. En palabras del rector de la Universidad Nacional por esos años José Félix Patiño, el objetivo de la implantación de esos modelos norteamericanos era el de convertir la universidad pública colombiana en un “instrumento de desarrollo y progreso social”.¹⁸⁰ Esas ideas basaban la reestructuración de la universidad pública en una idea del desarrollo y la modernización en las cuales la educación formaba un pilar fundamental como ente transformador del cuerpo social y como motor del despegue económico.¹⁸¹

Algunos de los proyectos con los que se intentó generar esa reestructuración de la universidad pública en Colombia fueron: el denominado “Plan Básico”, inspirado por Rudolph P. Atcon y suscrito en Colombia por la Asociación Colombiana de Universidades, el Fondo Universitario Nacional y la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional

¹⁷⁹ Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta...*, p. 336

¹⁸⁰ José Félix Patiño “Universidad Nacional de Colombia, hacia una universidad del desarrollo”, Informe del Rector al Consejo Superior Universitario, citado en: A.A.V.V., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*, Bogotá, El Tigre de Papel, p. 22, 24 y 38

¹⁸¹ María Teresa Uribe de H., “El pacto universitario y el ideal de modernización”, en María Teresa Uribe de H., (coordinadora), *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1998, p. 476

en 1966; la “Reforma Patiño”, impulsada por Félix Patiño en la Universidad Nacional de Colombia; o la reforma que propuso el doctor Ignacio Vélez Escobar en la Universidad de Antioquia. Todas realizadas en desde los últimos años de la década del sesenta.¹⁸²

El informe de Rudolph P. Atcon, asesor para Latinoamérica del Departamento de Estado norteamericano y emisario de la Alianza para el Progreso, se titulaba “La universidad latinoamericana. Clave para un enfoque conjunto del desarrollo coordinado social, económico y educativo en la América Latina”. En él se exponía cómo la incursión del estudiantado universitario en cuestiones de política partidista era uno de los principales obstáculos para el progreso de las universidades en esa región. Según la opinión del asesor, el surgimiento de movimientos estudiantiles de izquierda en las universidades del continente se daba gracias a “la inmadurez adolescente [que] podía dirigirse hacia un chauvinismo de inspiración soviética”, y tal situación amenazaba “los fundamentos mismos del orden social”.¹⁸³ En ese informe, Atcon caracterizaba las universidades del continente latinoamericano como atrasadas, y aconsejaba adoptar el modelo educativo norteamericano con miras a su modernización.

Las ideas de Atcon devinieron en el mencionado “Plan Básico” que fue financiado por la Agencia Internacional para el Desarrollo de Estados Unidos con la asesoría de la Universidad de California y fue adoptado por varios gobiernos latinoamericanos en el área de la educación.¹⁸⁴

Para el caso colombiano, el “Plan Básico” pretendió la modernización de la institución universitaria con miras a una mejor racionalización de los recursos. Esto, en

¹⁸² La Reforma Patiño, como se le denominó al proyecto de reformas de Félix Patiño como rector de la Universidad Nacional, tuvo apoyo de ciertas organizaciones estudiantiles en sus comienzos. No obstante éstas, para 1966, se opusieron al proyecto al no poder conciliar con los condicionamientos que impusieron las organizaciones norteamericanas a través de sus préstamos. Ver: José Félix Patiño “Universidad Nacional de Colombia, hacia una universidad del desarrollo”..., citado en: A.A. V.V., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*, p. 22, 24 y 38; y Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta*..., p. 332.

¹⁸³ Rudolph P. Atcon, “La universidad latinoamericana. Clave para un enfoque conjunto del desarrollo coordinado social, económico y educativo en la América Latina”, en *ECO, Revista de la cultura de occidente*, N°37-39, Bogotá, mayo-julio de 1963, p. 90 y 92. Sobre un análisis del informe Atcon ver: Jaime Jaramillo Uribe, “Observaciones al informe Atcon sobre las universidades latinoamericanas”, en *ECO, Revista de la cultura de occidente*, N°37-39, Bogotá, mayo-julio de 1963, p. 172-186

¹⁸⁴ A.A. V.V., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*..., p. 24; y María Teresa Uribe de H., “El movimiento estudiantil: de la lucha por la inclusión a la lucha por el cambio político” en María Teresa Uribe de H., (coordinadora), *Universidad de Antioquia: historia y presencia*..., p. 576

última instancia, conllevó a la privatización de la educación superior o a un aumento en las cuotas de las matrículas; a una integración con la producción científica internacional, lo que significó una penetración de fundaciones norteamericanas en las instituciones colombianas, tanto a nivel académico como financiero; y a un proceso de despolitización de las universidades, puesta en marcha por medio de la represión y el aniquilamiento de las organizaciones estudiantiles y la persecución de sus miembros, en algunos casos con uso de la fuerza por parte del ejército.¹⁸⁵

El “Plan Básico”, que se presentó al gobierno nacional en 1968, dio origen a una fuerte crisis universitaria que promovió la formación y la expansión de los movimientos estudiantiles en diversas universidades debido, en parte, a que, según las ideas de Atcón, los alumnos debían ser excluidos de la participación administrativa de las universidades.¹⁸⁶

La Universidad de Antioquia, junto a las del Valle y la Nacional con sede en Bogotá, fueron las tres universidades públicas que recibieron mayor apoyo por parte de fundaciones norteamericanas y sintieron de forma más directa la influencia de las ideas expresadas en los planes de la Alianza para el Progreso que mencionamos.¹⁸⁷

Para el caso de la Universidad de Antioquia fue especialmente importante la presencia y la asesoría de las misiones de la Fundación Ford, las asesorías de la Fundación Kellog, de la Fundación Rockefeller y la Misión Médica Unitaria. Esas misiones se propusieron como objetivo la reestructuración administrativa y académica del claustro, que en el caso de la Universidad de Antioquia significó incluso la creación de un nuevo campus universitario, conocido como la Ciudad Universitaria, que, como mencionamos, fue el escenario de las dos primeras *Bienales de Arte de Coltejer*.¹⁸⁸

Además de las transformaciones estructurales, los proyectos y misiones mencionados incluyeron la participación como voluntarios de miles de jóvenes norteamericanos en los

¹⁸⁵ A.A. V.V., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos...*, p. 24, 26 y 38

¹⁸⁶ José Olimpo Suárez, “La fundación de Ascun” y “Las misiones norteamericanas y el Plan Atcon” en María Teresa Uribe de H., (coordinadora), *Universidad de Antioquia: historia y presencia...*, p. 479 y 480

¹⁸⁷ María Teresa Uribe de H., “El pacto universitario: autonomía partidista, modernización científica y diversificación académica”, en María Teresa Uribe de H., (coordinadora), *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1998, p. 473

¹⁸⁸ José Olimpo Suárez, “Las misiones norteamericanas y el Plan Atcon” en María Teresa Uribe de H., (coordinadora), *Universidad de Antioquia: historia y presencia...*, p. 482-486

centros de educación superior del país por medio de la institución de los llamados Cuerpos de Paz. Estos jóvenes, que participaron en proyectos educativos y de enseñanza del inglés, fueron una forma de inserción directa de agentes norteamericanos en el ámbito educativo latinoamericano.

Las iniciativas y programas de las agencias o fundaciones norteamericanas y las reformas llevadas a cabo desde los gobiernos locales en el marco del Frente Nacional fueron un importante motor de la formación de los movimientos estudiantiles y de las manifestaciones, en algunos casos violentas, que se empezaron a presentar en los ámbitos universitarios desde finales de los años sesenta.

La década del sesenta fue testigo de una álgida participación de los movimientos políticos en la vida universitaria en distintas latitudes alrededor del mundo, haciéndose un fenómeno masivo y universal.¹⁸⁹ Aunque la incursión de los jóvenes en el campo de la política es de larga data, en esos años tomó un matiz particular dado por un impulso por romper las bases mismas de la sociedad burguesa capitalista y derrocar los valores e ideales que esta promovía. No obstante, los movimientos estudiantiles tuvieron matices particulares en cada caso y país según variantes tan heterogéneas como: el tipo de claustro académico, la condición social y política de cada país y del estudiantado o, incluso, la preeminencia de determinados programas académicos en la institución de educación superior, entre otros.¹⁹⁰

En consonancia con lo que ocurría en otros países, durante las décadas de sesenta y setenta la universidad pública en Colombia fue el escenario del desarrollo del pensamiento político de inspiración marxista bajo la forma de organizaciones activistas estudiantiles cuyo fin fue, a grandes rasgos, promulgar un programa democrático anti-capitalista.

Las coyunturas antes mencionadas generaron la necesidad, por parte del estudiantado y del cuerpo docente, de crear nuevas formas de participación y activismo político que adquirieron visibilidad en la forma de los movimientos estudiantiles. Bajo una perspectiva más amplia, las agrupaciones de activismo político estudiantiles tuvieron como objetivo la

¹⁸⁹ Jorge Eliécer Ruiz, “Sobre los movimientos estudiantiles”, en *ECO, Revista de la cultura de Occidente*, N° 97, Bogotá, mayo de 1968, pp. 102-112

¹⁹⁰ Para un análisis global y comparado de la situación de los movimientos estudiantiles desde el siglo XIX ver: Seymour Martin Lipset, “El estudiantado y la política en una perspectiva comparativa”, en *ECO, Revista de la cultura de Occidente*, N° 97, Bogotá, mayo de 1968, pp. 68-101

transformación del sistema económico y político capitalista por el socialista. Basados en las premisas del marxismo, los movimientos de estudiantes fomentaron una crítica a la institución universitaria como forma de dominación de la burguesía, en cuanto espacio privilegiado para la calificación de la fuerza de trabajo y, en esa línea, se propusieron la sustitución del sistema económico y político vigente mediante el activismo dentro de los espacios de la universidad.¹⁹¹

Ese impulso, no obstante, se manifestó también en otros sectores de la vida política nacional diferentes al universitario lo que conllevó a la formación de grupos alzados en armas que buscaban participación en el escenario político nacional y que, a su vez, tuvieron como lugar de formación en muchos casos los claustros universitarios.

Aunque en Colombia los movimientos políticos de estudiantes tuvieron un carácter minoritario –si se tiene en cuenta el grueso del cuerpo estudiantil– éstos provocaron una enorme influencia en la vida académica, intelectual y social del país, que continua hasta nuestros días. Asimismo, las formas de expresión a las que las organizaciones estudiantiles recurrieron para manifestar sus ideas y convocar cambios estructurales afectaron la vida universitaria de manera tangente: “Mítines, manifestaciones callejeras, huelgas, paros y conflictos de orden público afectaban continuamente durante aquellos años la marcha normal de las tareas académicas y el funcionamiento de las instituciones educativas.”¹⁹²

Los diversos grupos estudiantiles con intereses políticos que se formaron en Colombia durante esos años constituían un grupo bastante heterogéneo, que presentaban en muchos casos contradicciones sobre cómo tomar y ejercer el poder, y se inspiraban de formas diversas en las ideologías soviéticas, maoístas o por la Revolución Cubana. De igual forma, estos grupos de jóvenes estudiantes acompañaban, y en muchos casos participaban, de las

¹⁹¹ “Las lecciones del actual movimiento estudiantil”, en *Crítica Marxista*, N° 10, Cali, reproducido en A.A. V.V., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos...*, p. 51

¹⁹² Víctor M. Álvarez M., “La Educación superior en Medellín, 1803-1990”, en Jorge Orlando Melo (ed.), *Historia de Medellín...*, p. 599. El conflicto que produjeron las luchas políticas en el seno de las instituciones educativas se agudizó en 1970 en diversas universidades públicas de Bogotá, Medellín, Cali, Cúcuta o Pereira, donde se realizaron huelgas y movilizaciones, en algunos casos con manifestaciones de violencia, como fue el de la toma, por parte de la policía, de la ciudad universitaria de Cali el 26 de febrero de 1971, que dejó un saldo de 20 muertos y generó la declaración del Estado de Sitio en el país. Para ese año, el conflicto dejaba un saldo de 11 universidades del país cerradas, y más de 60.000 estudiantes en huelga. A.A. V.V., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos...*, p. 9; y Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta...*, p. 358

luchas armadas llevadas a cabo por los grupos insurgentes que comenzaron a formarse en el país a mediados de la década del sesenta.

En la Universidad de Antioquia esos movimientos se nuclearon en organizaciones como Juventud Comunista (JUCO), el Movimiento Revolucionario Liberal o la Juventud Patriótica (JUPA), entre otras.¹⁹³ Además de su filiación con los ideales del marxismo, en particular con los de la lucha de clases y la defensa de los derechos de la clase obrera y campesina, esos movimientos pretendían denunciar la creciente influencia, considerada por ellos como colonialista, de instituciones, fundaciones y personajes norteamericanos (como la OEA, la Ford o el mismo Nelson Rockefeller, que visitó Colombia en marzo de 1969) en la estructura del sistema educativo universitario del país.¹⁹⁴ Asimismo, las agrupaciones estudiantiles luchaban por la inclusión de los alumnos en las decisiones del gobierno de la universidad, por el reclamo de sus derechos como colectividad y como oposición a las reformas proyectadas en el “Plan básico”.¹⁹⁵

Según María Teresa Uribe, el objetivo de las organizaciones estudiantiles en la Universidad de Antioquia por esos años fue lograr una autonomía, entendida como la no interferencia de sectores externos tanto extranjeros como nacionales, que permitiera la conformación de un gobierno interno e independiente en la universidad.¹⁹⁶

Ahora bien, las políticas ejercidas por los gobiernos del Frente Nacional así como las recomendaciones dadas por las misiones extranjeras impulsaron en Colombia, en algunos casos, tanto ataques a las agrupaciones estudiantiles como censuras hacía las manifestaciones artísticas que ellas producían, al considerarlas politizadas o cuyo contenido ideológico se

¹⁹³Lorena Jiménez y Edwin Mauricio Villamil Garzón, *Entre Marchas, mítines, debates y pedreas: Movimiento Estudiantil y activismo femenino en la Universidad de Antioquia 1970-1977*, Medellín, Tesis de pregrado en la Universidad de Antioquia, 2010

¹⁹⁴A.A. V.V., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*, p. 18. Además de la influencia de instituciones extranjeras, deben tenerse en cuenta, como causas del conflicto, los problemas administrativos e institucionales producto del rápido aumento del cuerpo estudiantil y la demanda por una mayor y mejor cobertura del sistema educativo, entre otras variantes.

¹⁹⁵María Teresa Uribe de H., “Movimientos estudiantiles por la inclusión” en María Teresa Uribe de H., (coordinadora), *Universidad de Antioquia: historia y presencia...*, p. 518-519; y María Teresa Uribe de H., “El movimiento estudiantil: de la lucha por la inclusión a la lucha por el cambio político” en María Teresa Uribe de H., (coordinadora), *Universidad de Antioquia: historia y presencia...*, p. 573-591

¹⁹⁶María Teresa Uribe de H., “El movimiento estudiantil: de la lucha por la inclusión a la lucha por el cambio político” en María Teresa Uribe de H., (coordinadora), *Universidad de Antioquia: historia y presencia...*, p. 573

consideraba un riesgo para el *estatus quo*. Por ese motivo, fueron canceladas presentaciones de piezas teatrales en espacios oficiales que se pensaron como expresiones de contenidos subversivos; fueron despedidos artistas de instituciones oficiales cuya participación en grupos políticos iban en contra de los intereses de esos organismos; y fueron cerradas algunas escuelas de arte.

Esa suerte de “persecución cultural” por parte del oficialismo generó la creación de otros espacios institucionales no oficiales que permitieron la circulación de obras artísticas políticamente comprometidas que iban en consonancia con los ideales marxistas impulsados por los movimientos estudiantiles, como veremos a continuación.¹⁹⁷

Conflictos en el campo de la cultura.

A comienzos de la década del setenta, las organizaciones guerrilleras y los movimientos estudiantiles que buscaban espacios de participación política tanto en las instituciones gubernamentales como en las educativas, presentaron un declive debido a la acción militar del gobierno nacional y de sus organismos de inteligencia, así como al avance de los proyectos de censura impulsados desde instituciones oficiales. Esto generó la necesidad de una ofensiva, por parte de otras organizaciones sociales como las sindicales y las mismas estudiantiles, en otros frentes diferentes al de la lucha armada. De manera paulatina, las organizaciones de la izquierda en Colombia, tanto las subversivas como las estudiantiles, comprendieron la necesidad de adentrarse en ofensivas en el ámbito cultural que se presentaran como alternativas a la lucha armada y que permitieran un afianzamiento de los ideales del marxismo que defendían esas organizaciones.

La búsqueda de nuevas estrategias de subversión, diferentes a la armada, no pasó desapercibida por los sectores del gobierno encargados de dirigir la contrainsurgencia. Así lo

¹⁹⁷ Mayra Natalia Parra Salazar, *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*, Medellín, Fondo Editorial FSCH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia, 2015, p. 67-69

expresaba Fernando Landazábal Reyes, un militar encargado de liderar la ofensiva del gobierno frente al conflicto, en un texto de 1969:

Los partidos comunistas, de todas las corrientes se han convencido que la lucha armada por sí sola no dará en el próximo futuro resultados óptimos, pues la experiencia les comprueba que las organizaciones de base han fracasado en América Latina, debido a la ausencia de una sólida preparación cultural [...] que permita al movimiento armado afianzarse en las masas populares de esta o aquella nación, [...] razón ésta por la cual [los grupos insurgentes] harán todos los esfuerzos posibles para llevar adelante su acción cultural, con el objeto de impartir a todas las capas sociales de los centros urbanos y rurales la ideología marxista, mediante las fachadas de representaciones teatrales, conciertos, recitales, conferencias, concursos, publicaciones literarias de todo género, etc., etc.¹⁹⁸

La ofensiva en el campo de la cultura, según pronosticaba Landazábal, tendría en los años de finales de la década del sesenta un incremento que se enfocaría, principalmente, en la explotación del estudiantado universitario y la creación de espacios culturales en barrios y municipios cuyo objetivo sería, por una parte, la propagación de la propaganda marxista a un sector más amplio y heterogéneo de la población, y por otro, el adoctrinamiento de los agentes culturales tales como artistas e intelectuales y el control de la producción cultural mediante un halo de aparente neutralidad.¹⁹⁹

En el contexto internacional, el conflicto ideológico de la Guerra Fría también generó años antes la necesidad de encontrar vías de expresión en las artes y en la cultura de las ideas políticas que ambos bandos defendían y promovían —el soviético, que defendía los valores del socialismo, y el norteamericano que hacía lo propio con los del capitalismo—.²⁰⁰ En esa suerte de “guerra fría cultural”, las artes jugaron un papel fundamental como medio de

¹⁹⁸ Fernando Landazábal Reyes, *Estrategias de la subversión y su desarrollo en la América Latina*, Bogotá, Editorial Pax, 1969, p. 205

¹⁹⁹ Fernando Landazábal Reyes, *Estrategias de la subversión...*, p. 206-208

²⁰⁰ Sobre este tema en el contexto internacional ver: Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War” en *Artforum*, junio 1974, pp. 39-41; Frances Stonor Saunder, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Editorial Debate, 2001; Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990; Andrea Giunta, *Vanguardia, Internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008

propaganda y educación para el adoctrinamiento de la población y para impulsar la balanza del apoyo político en las naciones latinoamericanas hacia alguno de los dos bandos.²⁰¹

Volviendo al contexto nacional, los medios para llevar a cabo esa lucha cultural contra los poderes hegemónicos no fueron, al igual que en la lucha política, homogéneos ni se llevaron a cabo en los mismos frentes y con las mismas estrategias. En este sentido, el teatro universitario tuvo un papel fundamental como estrategia cultural de expresión de la conciencia anticolonial y antiburguesa del movimiento estudiantil en muchos claustros universitarios colombianos. Esa corriente de expresión cultural politizada fue alentada por las coyunturas generadas por la revolución cultural china, la revolución cubana, las jornadas del mayo de 1968 en París, la guerra del sudeste asiático, los grupos estudiantiles colombianos y las ideas de Marcuse, de Sartre y los autores del boom latinoamericano.²⁰²

Según explica Mayra Natalia Parra, el teatro estudiantil se consolidó entre 1968 y 1971 en la Universidad de Antioquia como parte fundamental de la ofensiva cultural de la izquierda, cuyo objetivo fue el acompañamiento de la lucha armada en el adoctrinamiento y la exposición de las ideologías marxistas en un medio que permitía una aparente neutralidad disfrazada de los mensajes que se expresaban.²⁰³ Como afirma la autora, “las organizaciones de izquierda de la época estaban conscientes de la importancia de la acción cultural para difundir sus ideas entre la población”, estrategia que, en Colombia, tenía antecedentes en la República Liberal de los años treinta, donde se desarrollaron proyectos de modernización política que tomaron la noción de “cultura popular” como un pilar fundamental para la manifestación de las ideas políticas propuestas desde el liberalismo.²⁰⁴

Ante la ofensiva cultural por parte de los movimientos de izquierda de crear nuevos espacios para la promoción y circulación de un arte políticamente comprometido, el Estado colombiano llevó a cabo estrategias para recuperar la hegemonía cultural. Ejemplo de esas

²⁰¹ No obstante Stonor Saunder ha afirmado que para 1964 en el contexto internacional, los mitos sobre los que se habían fundado los programas de la llamada “guerra fría cultural”, impulsados por organismos como la CIA en Estados Unidos, estaban perdiendo la fuerza y la credibilidad de las décadas anteriores. Frances Stonor Saunder, *La CIA y la guerra fría cultural...*, pp. 499-511

²⁰² Rodrigo Saldarriaga, “La actividad teatral”, en María Teresa Uribe de H., (coordinadora), *Universidad de Antioquia: historia y presencia...*, p. 613

²⁰³ Mayra Natalia Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!...*, p. 76-77

²⁰⁴ Mayra Natalia Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!...*, p. 90-91

estrategias fue la creación del *Festival de Teatro Universitario de Manizales* en 1966, cuyo objetivo fue la promoción de actividades culturales no subversivas mediante la acción conjunta de la Asociación Colombiana de Universidades y la Comisión de Intercambio Educativo Colombia-Estados Unidos.²⁰⁵

No obstante, la lucha cultural por parte de los movimientos de izquierda no hacía parte exclusivamente de una confrontación ideológica con tintes políticos y económicos, sino que se insertaba en unos procesos de transformaciones sociales producto de la modernización de las instituciones y de la puesta en cuestión de las estructuras culturales tradicionales.

La juventud estudiantil de finales de los sesenta, tanto en Antioquia como en otros sectores del país y del mundo, generó un desafío al mundo tradicional y premoderno, que en una sociedad tradicionalista como la antioqueña tuvo una resonancia particular. Así lo demuestran acontecimientos como el *Festival de Ancón*, que representó una forma de expresión de la actitud contestataria de la juventud de la generación del sesenta. Ese festival se realizó a las afueras de la ciudad de Medellín entre el 18, 19 y 20 de junio de 1971. El evento, realizado solo dos años después del legendario *Festival de Woodstock* en Estados Unidos, fue autofinanciado por sus organizadores, con excepción de la ayuda de Coltejer que donó una lona para el escenario.²⁰⁶ Se presentaron 14 bandas de rock y contó con la participación del alcalde de Medellín Villegas Moreno, quien presidió su inauguración y cedió los permisos para llevarlo a cabo, motivo por el cual tuvo que renunciar a su cargo debido a las críticas que recibió de sectores políticos conservadores y de la iglesia católica.

Los asistentes fueron en su mayoría jóvenes que defendían los principios de paz, amor y libertad del hipismo norteamericano y que se habían alimentado de los ideales revolucionarios del mayo del 68 francés:

El público de Ancón era de todas las clases sociales, de todos los estratos, de todas las calidades y de todas partes del mundo. La preparación de Ancón duró 42 días, pero la bola se rodó por todas partes y hubo gente que vino desde Canadá, desde Estados Unidos, desde Europa e, incluso, gente que no es que haya venido expresamente desde estos países con este objetivo, sino que era la época de los

²⁰⁵ Mayra Natalia Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!...*, p. 67-68

²⁰⁶ Carlos Bueno O., “La conspiración de Ancón”, en Gonzalo Caro “Carolo” y Carlos Bueno Osorio (ed.), *El Festival de Ancón: del quiebre histórico a la quiebra histórica*, Medellín, Editorial Lealon, 2005, p. 21

hippies y la gente andaba rodando por todo el mundo y estaba siempre pendiente de dónde iba a haber un festival para ir.²⁰⁷

Los organizadores y el público que asistió al festival intentaron romper las estructuras sociales tradicionales y modificar las costumbres culturales, mediante la adopción de formas de vida y expresiones artísticas propias de la contracultura del hipismo anglosajón, así como de la recuperación de las ideas del movimiento literario *Nadaista* que había surgido en Medellín una década atrás. Ancón le permitió a los jóvenes la expresión de otros modos de vida, de otros valores y de otras formas de entender la sociedad, diferentes a las del tradicionalismo conservador y católico que imperaba, e impera aún hoy, en la cultura antioqueña.

En ese contexto de profundas transformaciones sociales y culturales que incidieron en la formación de espacios de participación y expresión cultural no oficiales, donde pudiesen manifestarse valores distintos a los promovidos desde esferas de poder gubernamentales o de fundaciones norteamericanas, fueron presentadas las dos primeras ediciones de las *Bienales de Arte de Coltejer*. Como veremos más adelante, la crítica del marxismo estudiantil hacía la incidencia de la burguesía, tanto extranjera como local, en la universidad pública fue importante a la hora de tomar partido frente a las imágenes exhibidas en las *Bienales* ya que, al ser esos eventos promovidos por ese grupo social, fueron entendidos por un sector del estudiantado como parte de un colonialismo cultural que se oponía a los ideales políticos de la revolución proletaria.

2.2 La *Bienal* como herramienta política dentro de la institución universitaria.

Según Samuel Vázquez, la selección de los espacios para las primeras dos exhibiciones –ambos en la ciudad universitaria de la Universidad de Antioquia– fue lograda gracias a un trabajo conjunto entre los organizadores de la bienal e Ignacio Vélez Escobar.

²⁰⁷ Citado en Carlos Bueno O., “La conspiración de Ancón”, en Gonzalo Caro “Carolo” y Carlos Bueno Osorio (ed.), *El Festival de Ancón: del quiebre histórico a la quiebra histórica ...*, p. 24

Escobar había sido Gobernador de Antioquia y, posteriormente, rector de la Universidad de Antioquia. Fue él quien facilitó la gestión para que Coltejer pudiera usar y adecuar las instalaciones para la muestra, lo que en algunos casos implicó la terminación de las estructuras que aún se encontraba en obra negra.²⁰⁸

Si comparamos la forma de exhibición de otras muestras internacionales de tipo bienal encontramos diferencias notables en el tipo de estructura y de espacios que se utilizaron para la exposición de Coltejer. La bienal de San Pablo, por ejemplo, era realizada a finales de los sesenta en un predio a las afuera de la ciudad que era desconocido por la mayoría de los residentes de la ciudad. Según informó Lawrence Alloway, los visitantes de la *Bienal de São Paulo* eran en su mayoría individuos que estaban relacionados con su organización, por lo que la bienal, más que una exposición pública, era una suerte de “convención en un lugar remoto” de agentes del campo artístico.²⁰⁹

Por su parte, la *Bienal de Venecia* se realiza en una zona de la ciudad conocida como los *Giardini*, o jardines, donde se han construido los pabellones de cada país participante. Los pabellones son edificaciones efímeras que representan los estilos arquitectónicos típicos de cada país, según la imagen que estos tienen de sí mismos en un determinado momento. Esa distribución en pabellones hace que el envío de cada nación se encuentre ubicado en un espacio individual y, al que se entra gracias a una arquitectura representativa que funciona tanto como espacio de comunicación de valores culturales, como una frontera simbólica que diferencia y separa de las otras naciones.

Para el caso de las dos primeras *Bienales de Coltejer*, los espacios de la ciudad universitaria, además de presentarse como una ubicación moderna, con grandes cantidades de espacio para la exhibición de obras, permitió que gran parte del público asistente fuera miembro de la comunidad académica universitaria y, en un número considerable, los estudiantes jóvenes que asistían al claustro. Por ese motivo, se presentó como el lugar idóneo

²⁰⁸ Entrevista a Samuel Vázquez, 13 de junio de 2016; memorándum de Leonel Estrada a Samuel Vázquez, 11 de junio de 1969, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer

²⁰⁹ Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl...*, p. 15. La traducción es nuestra

para alcanzar el objetivo de masificar y democratizar el arte actual que se propusieron sus organizadores.

No obstante, los conflictos internos dentro del campo académico que se presentaron desde 1968, hicieron que la *Bienal* se desarrollara en un espacio convulsionado y conflictivo. Un artículo publicado en el periódico *El Tiempo* del 28 de abril de 1970 presentaba un retrato del ambiente de la Universidad de Antioquia días antes de la inauguración de la segunda bienal, que sin duda alguna también es representativo de lo que ocurría dos años atrás:

El enjambre de edificios que forman la Universidad de Antioquia luce sosegado, declina el sol de Abril. Es el silencio de muros vacíos, deshabitados. Los 8 mil estudiantes que se educan aquí, no están. Están en una manifestación de protesta. El único vestigio vivo del claustro lo testimonia la cartelera con consignas amotinadas al estilo Trapito. Un joven con ojos de rana vende afiches del Che. Algunas parejas verdean en el pasto de cara al crepúsculo. Silenciosos, con vago aire meditador. La juventud de hoy es trágica, responsable. Vive intensamente su destino. [...] Este es el edificio que estrenará el Museo Arqueológico de la universidad. Aquí se inaugura el primero de mayo, hasta el 15 de junio, la Segunda Bienal de Arte Coltejer.²¹⁰

En este escenario se exhibieron las imágenes del *arte actual*, moderno y contemporáneo, que hicieron parte de las dos primeras *Bienales de Coltejer*, lo cual, según pensamos, tuvo una incidencia directa sobre el alcance político que tuvieron esas imágenes en el contexto de su circulación.

Al respecto, Lawrence Alloway –quien como veremos fue invitado como jurado en la segunda edición–, ha afirmado que una exhibición artística es siempre ideológica en su forma, independiente de que esa ideología se haga o no explícita por sus organizadores. “Una exhibición”, agrega, “no es una sumatoria de cosas que pueden ser inspeccionadas separadamente”, sino que es un sistema simbólico mayor a la sumatoria de lo que contiene.²¹¹ Según afirma Alloway, la estructura y la organización de estas muestras, es decir las plantas físicas en las que se distribuyen las piezas individuales, contribuyen a la formación del sentido de la muestra como una totalidad.²¹² Esas estructuras encierran un relato, que hoy

²¹⁰ Gonzalo Arango, “El mundo fabuloso de la Bienal”, en *El Tiempo*, Bogotá, 28 de abril, s/p.

²¹¹ Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl...*, p. 36

²¹² Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl...*, p. 17

llamaríamos *curatorial*, que debe tenerse tan en cuenta como el contenido mismo de las obras que en ella se exponen. En otras palabras, son tan relevantes las formas en las que se visualiza, como lo que se visualiza. Veamos entonces cómo fue puesto en marcha el montaje de las dos primeras exhibiciones en el contexto político y social de la Universidad de Antioquia.

La exhibición y premios de la *I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer*.

La *I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer*, como se denominó a la primera edición, fue inaugurada el 4 de mayo de 1968, después de un trabajo de organización y producción de tan solo seis meses. Además de Uribe Echavarría como presidente y de Leonel Estrada como director, esa edición contó con la participación, como coordinadores, de Samuel Vázquez, Álvaro Pérez y Rodolfo Pérez –ese último Jefe del Departamento Cultural de Coltejer– y de Darío Ruíz Gómez como secretario general.

La muestra contó con la participación de 93 artistas, de los cuales 37 eran colombianos y 56 extranjeros, que expusieron alrededor de 180 obras pictóricas ordenadas según la nacionalidad de procedencia de los artistas, siguiendo el diseño de otros eventos internacionales como la *Bienal de Venecia*.

Francisco Gil Tovar y Dicken Castro fueron los encargados de la selección de artistas colombianos, mientras que la selección de artistas internacionales se hizo por intermedio de las embajadas de cada país participante.²¹³ Esa forma de convocatoria para los artistas extranjeros contribuyó, según el mismo Estrada afirmó después, a un notable desnivel en la calidad artística de las obras presentadas debido a que las embajadas “no podían garantizar un conocimiento directo de los valores de cada país”.²¹⁴ Por ese motivo, para las ediciones

²¹³ Carta firmada por Dicken Castro y Francisco Gil Tovar, Medellín 26 de abril de 1968, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer

²¹⁴ Leonel Estrada, citado en Gabriel Aguirre R., “Notorio desnivel en obras exhibidas en la Bienal de Coltejer”, en *El Diario*, 4 de mayo de 1968; sobre la representación internacional ver también: “180 cuadros llegan para primera Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer”, en *El Correo*, Medellín, 1 de mayo de 1968, p. 2; y “Luis Caballero ganó el primer premio de la Bienal de pintura”, en *El Colombiano*, Medellín, 3 de mayo de 1968, p. 2

de 1970 y 1972 se pasaría a un formato de invitación directa, donde los artistas eran seleccionados por el mismo Estrada y por otros miembros del comité.

Según sus organizadores, con las bienales se pretendía alcanzar una internacionalización de la información y de la producción artística regional, con miras a una actualización y renovación de los lenguajes.²¹⁵ En el discurso inaugural de la primera edición, Uribe Echavarría hacía énfasis en el carácter integracionista e internacionalista de la *Bienal* con estas palabras: “Un evento de esta magnitud no se limita al descubrimiento de nuevos valores pictóricos, sino que promueve el acercamiento y el diálogo entre pueblos dotados de incontable potencial creador”.²¹⁶ No obstante sus declaraciones, el acercamiento entre la creación artística local y la del resto del continente, al que hacía referencia Echavarría, fue solo parcial, ya que en la primera edición solo fueron aceptadas dos obras de dos antioqueños: *Pan* de Jorge Cárdenas y *El pueblo y las altas montañas* de Ignacio Gómez Jaramillo.²¹⁷

La ausencia de artistas locales en la muestra fue argumentada por Leonel Estrada con sus ideas sobre la modernidad artística, donde exponía un ataque reaccionario contra los lenguajes más tradicionales del arte que imperaban en el contexto local por esos años. El modernismo era, para el director de la *Bienal*, sinónimo de “evolución del hombre” y de desarrollo, y por tal motivo:

Para quienes se sienten defraudados ante la ausencia de obras de carácter académico, naturalista o realista, para quienes echan de menos los tradicionales paisajes, bodegones y retratos, hacemos notar que aunque tales expresiones aún subsisten y hay muchos artistas que con gran calidad se aferran aún al figurativismo clásico, sólo constituyen grupos limitados que se empeñan en permanecer al margen del desarrollo y de la evolución que es palpable no sólo en el arte sino en otros campos como la música, el cine, la filosofía, la arquitectura, etc.²¹⁸

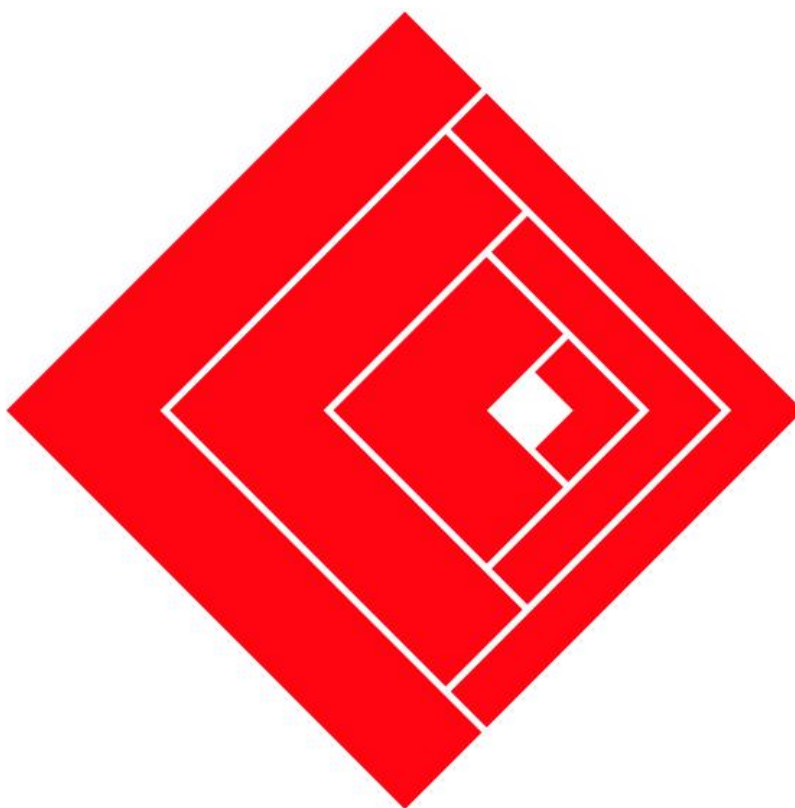
²¹⁵ “Noticias de la ‘I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer’”, en *Noticiero Ejecutivo*, Departamento de Comunicaciones Coltejer, mayo de 1968, s/p.

²¹⁶ Rodrigo Uribe Echavarría, *Discurso inaugural I Bienal Iberoamericana de Coltejer*, mayo 1968. Archivo Coltejer

²¹⁷ Santiago Londoño, “Momentos de la pintura y la gráfica”, en Jorge Orlando Melo (ed.), *Historia de Antioquia...*, p. 444

²¹⁸ Leonel Estrada, “Una Bienal de impacto”, en *El Colombiano*, Medellín, 10 de mayo de 1968, s/p.

La bienal presentaba, entonces, una multiplicidad heterogénea de poéticas de la pintura contemporánea, desde el *Opt Art*, hasta el *Pop Art*, pasando por nuevas formas de figuración y abstracción, pero donde quedaban excluidas cualquier forma de pintura tradicional, de corte costumbrista o nacionalista. El logo elegido para representar el evento, diseñado por el artista David Consuegra, daba cuenta de esa predilección por las poéticas contemporáneas, al presentar una obra de composición geométrica, en color rojo plano, que aludía a los trabajos de los artistas del concretismo sudamericano del periodo de posguerra.



David Consuegra, Logo I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer, 1968, tomado de www.davidconsuegra.com el 4 de diciembre de 2017

Los jurados internacionales invitados para esa primera edición fueron el poeta, ensayista y crítico de arte francés Jean Clarence Lambert y el crítico de arte español Alexander Cirici Pellicer. Lambert se desempeñaba como redactor y co-director de la revista *Opus International* y era secretario general de la Asociación Internacional de Críticos de Arte de Francia. Por su parte, Cirici Pellicer era miembro de la Sociedad Catalana de Estudios Históricos y consultor de la revista *Studio International*. A ambos jurados internacionales se les sumó el arquitecto y diseñador antioqueño Dicken Castro, quien completó la triada. Los tres jurados tenían como labor la selección de las obras que recibirían los premios y las menciones otorgadas por el certamen.²¹⁹



Luis Caballero, Sin título, 1968, Colección Coltejer, Museo de Antioquia

El primer premio de esa edición fue otorgado al artista colombiano Luis Caballero – que en ese momento contaba con solo 25 años y una modesta trayectoria internacional– por una obra sin título posteriormente llamada *Políptico de Coltejer* o *Cámara del amor*. La pintura estaba compuesta por dieciocho paneles que se expandían en el espacio, generando una enorme caja que puede abrirse o cerrarse envolviendo al espectador. En esa pintura/instalación están representadas siete parejas y tres figuras solitarias humanas, todas indiferenciadas y anónimas. Sus rasgos físicos apenas son esbozados mediante líneas realizadas con pinceladas libres y sueltas, que enmarcan planos de colores vibrantes y

²¹⁹ Según informes de la gestión, las tres primeras opciones de críticos para llevar a cabo el trabajo de jurados fueron Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno de París, Alfred Barr, Director del Museo Whitney de Nueva York, y Hann Trier, subdirector de la Escuela de Bellas Artes de Berlín. Se desconocen los motivos de la selección final de jurados.

homogéneos, sugiriendo someramente el volumen de sus cuerpos. Los fondos en los que se emplazan las figuras contienen, a su vez, una interesante bipolaridad plástica: fondos que se componen de planos de color amarillo y azul completamente lisos, nítidos y vibrantes, que electrizan el espacio; pero también franjas que comparten, y se confunden, con las pinceladas libres y gestuales que conforman los cuerpos.

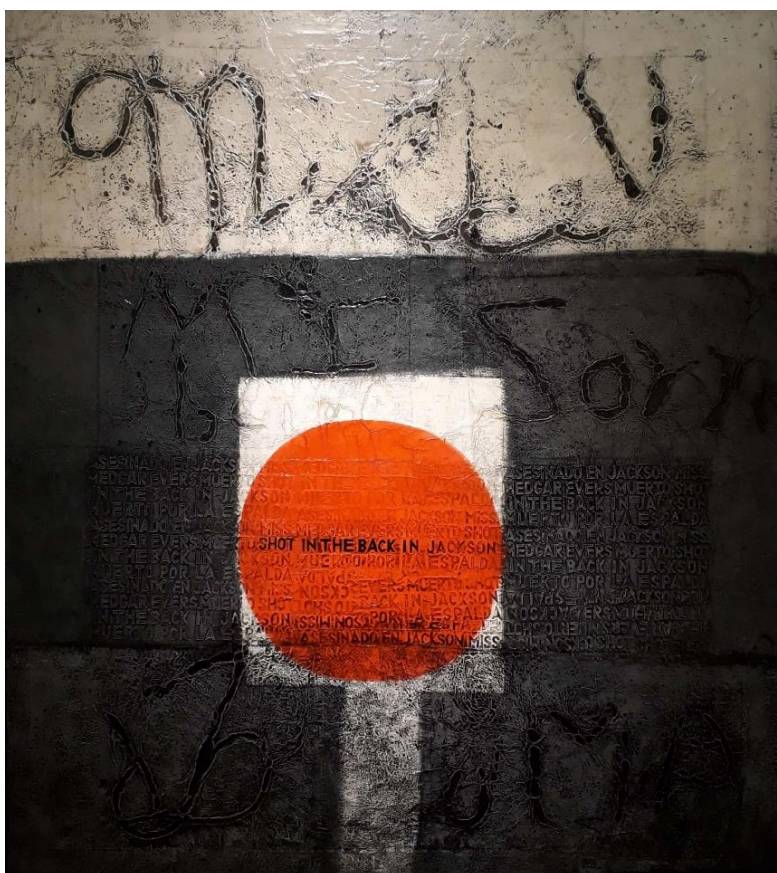
La obra se presentaba entonces como una suerte de síntesis de algunos aspectos formales más representativos de los movimientos más emblemáticos del arte contemporáneo: la neofiguración expresionista en las figuras y las pinceladas, los planos homogéneos de color propios de las poéticas del Arte Pop y la relación de la pintura con el espacio circundante propia del arte de instalaciones.



Sarah Grillo, *Cumpleaños de Matuzalén*, 1968, Colección Coltejer, Museo de Antioquia

El segundo premio fue otorgado a la artista Sarah Grillo, por la obra titulada *El cumpleaños de Matusalén* y el tercero al artista José Fernández Muro por la pintura *Disparo en la espalda*. En ambos casos, los artistas de origen argentino presentaron obras con reminiscencias del informalismo y del expresionismo abstracto en las que confluían manchas pictóricas libres con elementos caligráficos.

Las primera, segunda y tercera menciones fueron adjudicadas, respectivamente, a los artistas Bernardo Salcedo por sus dos obras *Muchacho no salgas, le grita mamá* y *Él hace un gesto y orondo se va*; y a Fernando de Szyszlo y Manuel Hernández Gómez por *Pintura N°1*. Los pintores Nelson Ramos y Sonia Gutiérrez recibieron menciones de honor.²²⁰



José Antonio Fernández Muro, *Shot in the back*, 1968, Colección Coltejer, Museo de Antioquia

²²⁰ “Notas Culturales: premiación de la Bial de Pintura”, en *El Colombiano*, Medellín, 16 de mayo de 1968, s/p.

La elección de los jurados en la *Bienal* de 1968 no estuvo ausente de críticas. Los artistas Carlos Rojas y Bernardo Salcedo afirmaron que los dos internacionales, Jean Clarence Lambert, y Alexander Cirici Pellicer, eran personas “improvisadas” y “malos jurados” que cometieron un “accidente”, en opinión de Rojas, al otorgarle a Caballero el primer premio.²²¹ Por su parte, Alejandro Obregón, que para entonces era una figura del arte moderno nacional reconocida internacionalmente, expresó que se trataba de un fallo justo y merecido.²²² La opinión de Obregón fue compartida por gran parte de los comentaristas del certamen, tanto críticos como artistas, respecto de la totalidad de los premios y menciones.²²³

Lo cierto es que las elecciones hechas por los jurados en los tres premios principales daban cuenta de una clara predilección por las poéticas de la pintura modernista de posguerra, que para esos años ya se encontraban bastante legitimadas en el contexto internacional. La obra ganadora del primer premio presentaba una reinterpretación de la representación figurativa mediante deformaciones en las figuras y manchas de ejecución libre con reminiscencias a la neofiguración, mientras que el segundo y el tercer premio recuperaban las experimentaciones de la abstracción informalista de la década del cuarenta mediante el uso de manchas libres y la incorporación de elementos extra-artísticos tipográficos.

Para el momento de realización de la *I Bienal*, el formato tradicional de la pintura de caballete y su misma naturaleza técnica se encontraban en un momento de revisión y de crisis en otras latitudes del continente americano y de Europa. Así lo demuestran las experiencias de Argentina, Brasil o Estados Unidos donde, a partir de los sesenta, se gestaron múltiples movimientos de vanguardia que cuestionaban la concepción de la pintura de caballete y su carácter original, único e idealista. Esos movimientos, entre los que se encuentran el *pop art*, el minimalismo, el neo-dadaísmo, o el arte de *happenings* e instalaciones, pusieron en crisis los conceptos en los que se basó la concepción de la obra de arte moderno y propusieron un arte que intentaba devolver el arte con la vida y alejarlo de las lógicas del mercado capitalista.

²²¹ Álvaro Burgos, “La Bienal: Lo mejor para Medellín desde la Colonia”, reproducido en el catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta...*, s/p.

²²² Citado en Gloria Valencia Diago, “Elogian Premio a L. Caballero”, en *El Tiempo*, lunes 6 de mayo de 1968, s/p.

²²³ Gloria Valencia Diago, “Elogian Premio a L. Caballero”, en *El Tiempo*, lunes 6 de mayo de 1968, s/p.

En ese sentido, podemos afirmar que la selección de obras de la *I Bienal Iberoamericana de Coltejer* presentó una selección bastante tradicional del modernismo hegemónico internacional (con la notable excepción de las experimentaciones con el espacio propuestas por el primer premio de Caballero). Esa característica del evento cambió notablemente en la segunda edición gracias a la ampliación de la convocatoria a otros lenguajes y experiencias distintos a los de la pintura.

Por ese motivo, y gracias al carácter masivo que se le imprimió a esos eventos, el público de Medellín pudo observar en un lapso de tan solo tres años, y en muchos casos por primera vez, tanto obras modernistas –que cuestionaban las formas y estilos de representación de la pintura tradicional–, como propuestas que cuestionaban y criticaban ese mismo modernismo desde una perspectiva posmoderna, como se pudo percibir en la edición posterior de la *Bienal*.

El diseño de la *Bienal de Coltejer* de 1970.

La muestra de 1970 abrió sus puertas el 1 de mayo y contó con la dirección de Leonel Estrada, la coordinación de Samuel Vázquez, el montaje de Carlos Rojas y la dirección de prensa y comunicación de Darío Ruíz. Se exhibieron cerca de 324 obras de 200 artistas de 26 países, 40 de ellos nacionales, en un recorrido que ocupaba cerca de 1500 metros dentro de las 4 plantas y un sótano de novecientos metros cuadrados del Museo de Arte y Antropología de la Universidad de Antioquia.

La mudanza de la *Bienal* del edificio de la facultad de física al Museo de Antropología generó una controversia entre algunos personajes que, basados en una concepción del museo como resguardo de objetos históricos y culturalmente relevantes, se oponían a que ese espacio se prestara para “dar shows espectaculares de arte al público”.²²⁴ Por el contrario, otras personas celebraron el hecho afirmando que, al realizar la bienal en su campus, la

²²⁴ Carlos Alberto Valencia, citado en Mariano Luis Olarte, “Bienal de arte Coltejer. Museo Antropológico”, en *El Diario*, Medellín, 13 de noviembre de 1969, s/p.

universidad cumplía con su labor como receptora y promotora de la cultura.²²⁵ Tal era, por ejemplo, la opinión del crítico Charles Spencer quien afirmó que la locación de la muestra de 1970 le parecía adecuada pues “se trataba de un local simple, sin mayores pretensiones, que permite el libre vuelo de la imaginación y la apreciación, sin trabas ni coacciones, de las obras expuestas.”²²⁶



Eduardo Ramírez Villamizar, Afiche II Bienal de Arte de Coltejer, 1970, Archivo Museo de Antioquia

Los países invitados a esa edición fueron: Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, España, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana,

²²⁵ Ignacio Greiffenstein Arango, “La II Bienal en un lugar estratégico”, en *El Colombiano*, 8 de mayo de 1970, s/p.

²²⁶ Charles Spencer, citado en “El arte debe ser reflejo fiel de la sociedad contemporánea”, en *El Colombiano*, 5 de mayo de 1970, s/p

El Salvador, Uruguay y Venezuela. No obstante, artistas de otras nacionalidades podían participar, siempre y cuando residieran en los países invitados.²²⁷ A pesar de la línea latinoamericana que mantenía respecto de la edición anterior, para la segunda versión se amplió la convocatoria para incluir artistas de los Estados Unidos, Canadá y España, como invitados especiales.

Como adelantamos, además de ampliar la convocatoria a los países no latinoamericanos, la *Bienal* se permitió aceptar piezas de lenguajes diferentes a la pintura (como esculturas, instalaciones o montajes) que dieran cuenta de las diversas experimentaciones del arte contemporáneo internacional. De esa manera, la *Bienal* se propuso como principio estar abierta “a todas las tendencias artísticas vigentes y buscará fomentar aquellas expresiones que entrañen un aporte nuevo al lenguaje plástico”.²²⁸ Según afirmó Leonel Estrada:

La II Bienal de Arte Coltejer se realizará entre el 1° de Mayo y el 15 de Junio de 1970 [sic]. Será un esfuerzo sin precedentes en favor de la plástica y de las investigaciones estéticas. Participarán un total de veinticinco países latinoamericanos, incluyendo también a los Estados Unidos, Canadá, España y el área del Caribe. Casi todas las tendencias contemporáneas tendrán confrontación: pintura al óleo, acrílicos, medios mixtos; técnicas variadas en donde podrán alternar los sistemas tradicionales y el arte gráfico con la pintura por computadores electrónicos. La II Bienal buscará fomentar expresiones que signifiquen aportes nuevos al lenguaje plástico; por eso estarán presentes, la Escuela del Color, el “minimal art”, el Cinetismo, la pintura Lumínica, el arte flexible o blando, el arte de múltiplos, la pintura de programa y aún el llamado ahora “Arte Imposible”.²²⁹

Para esa edición se modificó el diseño de la muestra para agrupar las obras, ya no por nacionalidades, sino por lenguajes o afinidades estéticas. Los cambios en el estilo de montaje fueron argumentados por Uribe Echavarría, quien afirmó que “Los nacionalismos mal entendidos, perjudiciales para el desarrollo de la humanidad, van desapareciendo y dando paso a una cada vez más estrecha colaboración internacional en todos los campos”.²³⁰ De esa

²²⁷ *Reglamento II Bienal de Arte de Coltejer*, Medellín, 1970, s/p., capítulo 2, artículo 5

²²⁸ *Reglamento II Bienal de Arte de Coltejer...*, capítulo 1, artículo 2

²²⁹ Leonel Estrada, “La Bienal de Coltejer: Medellín, Colombia”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/d.

²³⁰ Citado en Gonzalo Arango, “El mundo fabuloso de la Bienal”, en *El Tiempo*, Bogotá, 28 de abril, s/p.

manera, la división de la muestra por países de la edición de 1968, aún vigente en la *Bienal de Venecia*, por ejemplo, dio paso a un espacio donde las obras se agrupaban por sus estilos y no sus procedencias lo que, además de reafirmar la idea de una suerte de “comunidad entre naciones”, permitía una confrontación y un diálogo más directo entre las diversas propuestas estéticas.

A pesar de ese carácter de diálogo y confrontación que se le imprimió al diseño del montaje, algunos problemas en la organización generaron una confusión en el público que menguó el impulso de interacción entre las obras. Por ejemplo, la mayoría de las piezas en la exhibición principal no tenían carteles de información al momento de la inauguración y los catálogos estuvieron a disposición del público meses después del cierre de la muestra, con lo que el público desconocía la autoría o procedencia de las piezas.²³¹ Esos problemas de gestión, y la correspondiente reacción de los asistentes hacia ellos, conllevaron a que se hiciera aún más hincapié en el carácter didáctico e informativo de la bienal para la edición de 1972, como veremos más adelante.

Para la versión de 1970 se prescindió de la selección por intermedio de las embajadas de cada país, como se hizo en la de 1968, y se prefirió un sistema de invitación directa llevado a cabo por Estrada y otros miembros de la organización. La única excepción de artistas seleccionados por otras instituciones fue el caso de los diez norteamericanos que fueron elegidos por un comité del Museo de Arte Moderno de Nueva York.²³² Según los organizadores, el nuevo formato de invitación permitía mayor dinamismo en la organización al eliminar la intermediación de embajadas o galerías para la selección de artistas, como ocurrían en otras bienales del mundo, y le imprimía a la muestra una “mayor amplitud de criterio”.²³³

No obstante, el modo de selección de artistas por invitación directa le adjudicaba a Leonel Estrada –quien tenían la primera y última palabra sobre los artistas que podían

²³¹ Sonia Osorio, “Lo bueno y lo absurdo de la Bienal de Coltejer”, en *El Tiempo*, Bogotá, 7 de mayo de 1970, s/p.

²³² Las convocatorias abiertas para los artistas fueron publicadas en la prensa local. No obstante, una revisión de los archivos permite corroborar que la mayoría de los expositores fueron invitados por medio de cartas enviadas por los organizadores como el mismo Leonel Estrada.

²³³ “215 artistas de 29 países en la Tercera Bienal de Arte de Coltejer”, en *El Correo*, 24 de marzo de 1972, s/p.

invitarse o no a exponer—un protagonismo casi exclusivo al momento de emitir sus juicios. A pesar de esto, la decisión fue celebrada por personalidades como el crítico argentino Jorge Glusberg, quien afirmó resaltando la labor de Coltejer, que esa compañía permitió el trabajo “liberal, independiente” de los organizadores, sin la más mínima imposición o recomendación en la selección de los artistas o las obras que ellos debían seleccionar para exponer.²³⁴

La selección final de artistas incluyó, aproximadamente, a 15 artistas de Brasil (la delegación más numerosa después de la colombiana) entre los que figuraban Danilo Di Prette, Ione Saldanha y Almir Mavignier; 14 de Argentina, que incluía a figuras como Antonio Seguí, Eduardo Mac Entyre, Rogelio Pollecetto, Julio Le Parc, Luis Tomasello, Ari Brizzi y Lea Lublín, entre otros; 14 artistas provenientes o residentes en Estados Unidos como Robert Motherwell y Alan D’Arcangelo; 11 representantes de España como Juan Genovés y el Equipo Crónica. Las delegaciones más numerosas coinciden con los países que visitó Leonel Estrada a partir de 1968 como preparativos para la segunda edición, lo que demuestra la importancia que tuvieron esos viajes en el contacto y la selección de artistas finales. Además de las mencionadas, el resto de las delegaciones incluía a artistas de Venezuela (8), Perú (7), Chile (5), México (5), Haití (4), Uruguay (3), Bolivia (3), Guatemala (3), Panamá (3), Canadá (2), Costa Rica (2), Cuba (2), Ecuador (2), Jamaica (1), Paraguay (1), entre otros.²³⁵

El crítico de arte argentino Jorge Glusberg, y los críticos colombianos Germán Rubiano y Darío Ruíz, fueron los encargados de la selección de artistas colombianos para la *II Bienal*. Para el caso de la muestra colombiana se realizó una convocatoria abierta en la que se presentaron 500 obras de 275 artistas de diferentes ciudades del país.²³⁶ Las solicitudes de artistas de Medellín fueron considerablemente mayores que en la edición de 1968, siendo de esa ciudad la mayoría de los artistas después de los capitalinos.

²³⁴ Isaías González, “25 países en la Bienal de Arte de ‘Coltejer’”, s/d, reproducido en el catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta...*, s.p.

²³⁵ El número de artistas participantes por países puede variar ya que, al no haber delegaciones oficiales por naciones como en la bienal anterior, algunos artistas se presentaron como representantes de su país de residencia y otros de su país de nacionalidad.

²³⁶ “La participación colombiana en la segunda bienal de arte de Medellín”, en *Boletín Claroscuro*, N° 21, Medellín, mayo de 1970, p. 4

La selección final incluyó obras de 40 artistas entre los que se encontraban algunos consagrados como Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Omar Rayo, Alberto Gutiérrez, Alejandro Obregón, Bernardo Salcedo, Edgar Negret y Luis Caballero; y algunas figuras nuevas como Manuel Cantor, Hernando del Villar, Karen Stern.²³⁷ La representación antioqueña fue, de nuevo, muy limitada con relación a la cantidad de artistas colombianos, debido a que solo se seleccionaron a Fernando Botero y Rodrigo Callejas.

Al parecer, la idea de presentar una muestra incluyente, donde pudiesen apreciarse y confrontarse las diversas tendencias del arte contemporáneo, fue puesta en acción tanto en la selección de las obras como en el montaje de las mismas. Un ejemplo de esto fue la decisión de exponer la obra de Fernando Botero justo en frente de un cuadro de Alejandro Obregón. La pintura del primero consistía en un bodegón que recordaba los lienzos de ese género del arte holandés del siglo XVII, pero con las características formas abultadas del artista colombiano. La obra presentada por Obregón, también continuaba la línea estética que lo hizo reconocido años atrás: una pintura abstracta de fuertes y expresivos planos de color superpuestos sobre un fondo plano, creando figuras con reminiscencias a formas del mundo natural. Marta Traba, de quién se reprodujeron comentarios en el catálogo de esa bienal sobre la obra de ambos artistas, afirmó sobre Botero que “estas imágenes sobreviven a un arcaísmo que nunca se advirtió antes. Un arcaísmo deliberado, que paraliza las vías dinámicas del arte moderno y sin embargo vive a expensas de las licencias del modernismo.” Por su parte, sobre Obregón afirmaba que:

“En sus obras de esta época ha ido prevaleciendo progresivamente la voluntad de transformar la realidad en mitología, no en una mitología vacua y ampulosa, sino en una mitología que consiste en rodear de sugestión misteriosa a las cosas sencillas cuya mayor condena, en la realidad, es estar desprovistas de todo misterio, como los cuchillos, los gallos, los pescados o las sandías”²³⁸

²³⁷ Obregón, Ramírez Villamizar y Botero habían sido ganadores de la edición local del Premio Guggenheim (1956, 1958 y 1960, respectivamente); Negret había recibido el gran premio internacional de escultura de la *Bienal de Venecia* y fue invitado a la *IV Documenta de Kassel*; Obregón había ganado el premio de la *Bienal de Sao Paulo* y había recibido reconocimientos en la *Bienal Hispanoamericana de Madrid*. Ver: Carmen María Jaramillo Jiménez, *Fisuras del arte moderno en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012, p. 106-107

²³⁸ Marta Traba, citada en *Catálogo II Bienal de Arte de Coltejer*, Medellín, 1970, s/p.

Ambos artistas representaban, respectivamente, lo más reconocido de su generación en la pintura figurativa y en la pintura abstracta del país.²³⁹ Las dos corrientes pictóricas habían generado años atrás acaloradas discusiones sobre la naturaleza y el futuro de la pintura contemporánea por lo que, al representar ambos objetos cotidianos con experimentaciones formales tan divergentes, su exposición permitió la visualización de dos concepciones antagónicas del modernismo regional.

Además de la muestra oficial presentada en el Museo de la Universidad de Antioquia, la bienal presentó dos exposiciones “satélites” por fuera del concurso. Una de ellas fue la exhibición retrospectiva del pintor Andrés de Santamaría cuyo objetivo, según se afirmó, fue el de “mantener una continuidad entre el presente y la tradición artística.”²⁴⁰

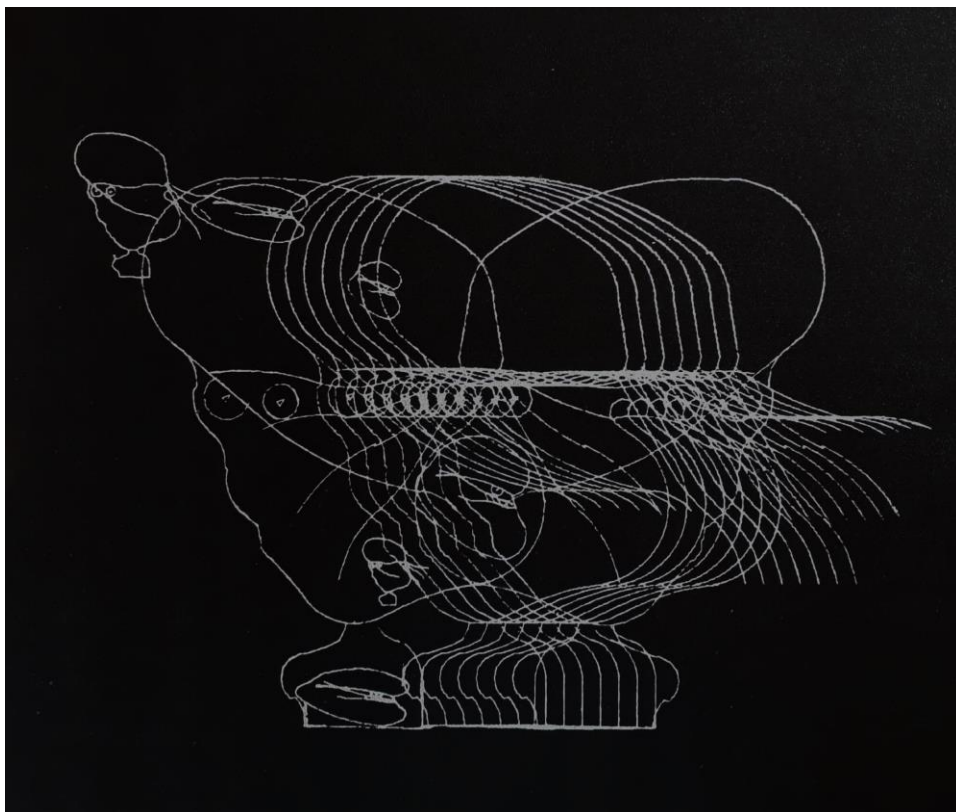
La segunda fue la muestra de *Arte y Cibernética* presentada en las salas del museo de Zea bajo la gestión del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC), con la participación de artistas argentinos y del *Computer Technique Group* de Tokio, Japón. El CAYC se dedicaba a la promoción de obras y artistas que exploraran las relaciones entre el arte, la ciencia y las tecnologías de la comunicación, y estaba conformado por un equipo multidisciplinar que incluía artistas, sociólogos, matemáticos y críticos de arte.²⁴¹ La muestra presentada en Medellín, que incluyó 36 obras realizadas con la ayuda de medios computarizados, fue presentada por primera vez en la galería Bobino de Buenos Aires en 1969 y posteriormente llevada a Rosario, Tucumán y Jerusalén.²⁴² *Arte y Cibernética* daba cuenta del potencial de la tecnología en el desarrollo de las artes y, en ese sentido, estaba en sintonía con la idea que impulsaron los organizadores de la *Bienal de Coltejer* de que la industrialización –y el avance tecnológico que ella generaba– era la principal promotora de la modernización de la sociedad.

²³⁹ Amparo Pérez Camargo, “Botero y Obregón frente a frente”, en *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1970, s/p.

²⁴⁰ *Reglamento II Bienal de Arte de Coltejer*, Medellín, 1970, s/p., capítulo 1, artículo 3

²⁴¹ María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013, p. 16, 56-57

²⁴² Los artistas participantes fueron: Januch Kakyzaky, Takeshi Hasegawa, Makono Ohtake, Fujio Miwa, Kuji Fujino, Kunio Yamanaka, Haruki Tsuchiya, Masao Kamura, Eduardo Mac Entyre, Miguel Ángel Vidal, Ernesto Deirá, Luis Benedit, Oswaldo Romberg, Rogelio Pelesello, y Antonio Berni. Ver: “Más artistas se vinculan a la Bienal”, en *El Siglo*, Medellín, 24 de abril de 1970, s/p.



Ernesto Deira, sin datos, muestra de Arte y Cibernética, reproducido en Catálogo II Bienal de Coltejer

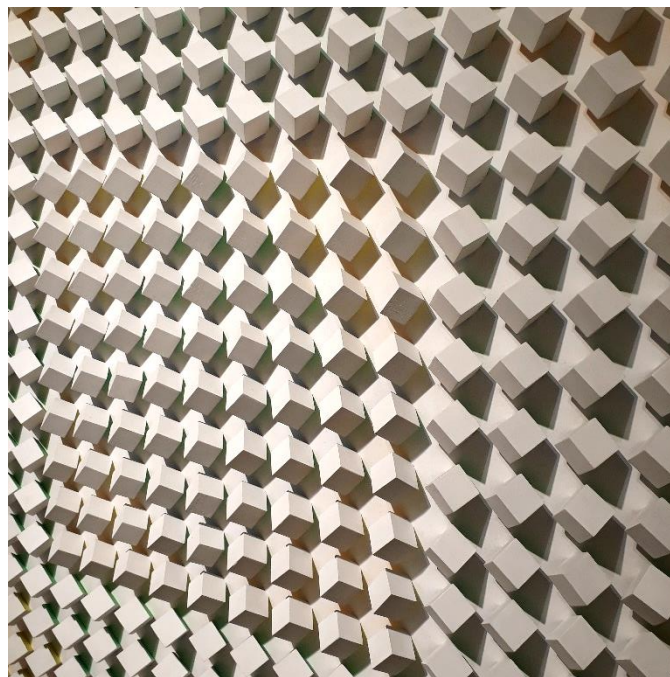
Las bienales de otras ciudades como la de Venecia y o la de San Pablo presentan de manera clara y explícita un tema específico, con el que el comisario o director invitado (generalmente un personaje reconocido del mundo del arte internacional) articula la organización de la muestra y, de esa manera, su relato simbólico. A diferencia de esos dos eventos, la *Bienal de Coltejer* no presentó en sus tres ediciones una declaración explícita sobre el marco conceptual que orientó el relato ideológico de cada uno de los eventos. No obstante, la elección temática de las dos exhibiciones paralelas, junto a la muestra principal, presentaban simbólicamente el pasado, el presente, y el futuro de las artes, bajo una perspectiva que afianzaba la alianza de la cultura con la tecnología como forma de evolución en las artes. Esa idea fue reforzada en la selección de los premios principales de esa edición, como veremos a continuación.

Premios de la segunda edición.

En la segunda edición de las *Bienales de Coltejer* la triada de jurados estuvo conformada por tres personalidades de renombre internacional en el mundo del arte, todos de origen europeo: el crítico e historiador italiano Giulio Carlo Argan, importante promotor y difusor del arte contemporáneo europeo durante el periodo de posguerra y autor de obras como *Arquitectura barroca en Italia* (1957), *Botticelli* (1957) y *Salvación y caída del arte moderno* (1964); el crítico español Vicente Aguilera Cerni, quien había participado años atrás como jurado en eventos como la *Bienal Mediterránea* de El Cairo y la *Bienal de San Marino*, e hizo parte del jurado del premio de la crítica en la *Bienal de Venecia* de 1961. Aguilera Cerni publicó los libros *La pintura contemporánea norteamericana* y *La pintura española actual*, entre otros, y era director de la revista *Suma*.²⁴³ Por último, el crítico británico Lawrence Alloway, a quien se le atribuye ser uno de los principales pensadores y difusores del arte *pop* en el mundo anglosajón. Alloway trabajaba desde la década anterior en los Estados Unidos donde se desempeñó como colaborador de las revistas *The Nation* y *Artforum* y como docente en la State University of New York.

El primer premio de la edición de 1970 fue otorgado al argentino Luis Tomasello, quien presentó una obra abstracta cercana a las poéticas del arte óptico titulada *Atmósfera cromoplástica No. 229*. La pieza consistía de una composición geométrica realizada con 529 cuadrados tridimensionales dispuestos en una cuadrícula, y de forma repetitiva, sobre un plano bidimensional. Los cubos presentados por Tomasello generaban efectos de sombras que se modificaban con la perspectiva visual del espectador, es decir con su posición, o la luz proyectada sobre la obra de manera artificial. *Atmósfera cromoplástica*, según afirmó el mismo artista en el catálogo de la bienal, tomaba como referencia las pinturas concretas de Malévich y Mondrian para desarrollar, a partir de ellas, problemas plásticos relativos a la luz y el movimiento mediante el uso de elementos que jugaban con el plano de dos dimensiones.

²⁴³ Vicente Aguilera Cerni reemplazó en ese cargo a Max Bill, quién según informó Leonel Estrada había aceptado participar como jurado pero no concretó su participación debido a un compromiso con la *Feria de Osaka* en Japón. Leonel Estrada, “Argan y Max Bill nuevos jurados de la Bienal”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/d.



Luis Tomasello, *Atmósfera cromoplástica No. 229* (Detalle), 1970, Colección Coltejer, Museo de Antioquia

En una línea cercana al trabajo de arte óptico presentado por Tomasello se encontraba la obra del venezolano Francisco Salazar, ganador del segundo puesto con una obra abstracta de 1969 titulada *Positivo y negativo*. Se trataba de un cuadro monocromático blanco con texturas en relieve que generaban diversas sombras mediante el movimiento del espectador.

También el tercer premio fue adjudicado a una obra geométrica, la del argentino Ary Brizzi quien presentó una composición rítmica de planos verticales con secciones grises divididas por líneas verticales en degradé nombrada *Gran tensión No. 1*.

La primera, segunda y tercera menciones fueron otorgadas, en ese orden, al colectivo *Equipo Crónica* de España, a Eli Bornstein de Canadá, y a Rogelio Polessello de Argentina.²⁴⁴ La obra del Equipo Crónica, compuesto por los pintores Manuel Valdés y Rafael Solbes, se trataba de una pintura con elementos del pop art internacional –en algunos

²⁴⁴ Según declaró Argan, las elecciones de los ganadores fueron influidas por la nacionalidad de estos, dándosele preminencia a los artistas latinoamericanos en los primeros premios y menciones a los artistas de Europa o Norteamérica. Samuel Montealegre, “Encuentro con Agan [sic]”, en *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá, 13 de diciembre de 1970, s/p.

casos bastante explícitos, como en la representación a modo de cita de las latas de *campbells* de Warhol o los elementos del dibujo comic al modo de Lichtenstein– ubicados dentro de un espacio selvático en el que aparecían figuras de militares de la guerra de Vietnam. La obra se insertaba dentro de un realismo crítico que denunciaba, a modo de crónica, la trivialidad en la que eran expuestos problemas sociales en los *mass media* contemporáneos.²⁴⁵



Equipo Crónica, Sin título, 1970, Catálogo II Bienal de Coltejer

²⁴⁵ Además de la obra ganadora, el Equipo Crónica presentó otra pintura que fue motivo de una controversia. La obra en cuestión consistía en una apropiación de la famosa pintura de Zurbarán “El milagro de San Hugo en Refectorio” que se encontraba por esos años en el Museo de Sevilla. Equipo Crónica reprodujo la misma composición pero donde se modificaron los personajes representados para reemplazarlos por otros de la cultura popular contemporánea como Batman. Un sacerdote de la Universidad Javeriana de Bogotá, no entendió el acto de apropiación de la obra de Zurbarán y culpó a los artistas de Crónica de haber plagiado la obra del artista barroco del siglo XVII. Sobre esa controversia ver: “Cuadro del Equipo Crónica no es plagio”, en *El Espectador*, Medellín, 5 de mayo de 1970, p. 10-A

Si se toman en cuenta los tres primeros premios, sin duda alguna la corriente de abstracción constructivista fue la predominante, con la importante presencia de obras de arte óptico en los dos primeros premios.

Darío Ruíz, quien además del jefe de prensa de la *Bienal* era un reconocido crítico de arte local, no estuvo de acuerdo con la adjudicación de los premios. Así lo afirmó en una nota titulada “La figuración derrotada” donde expresaba que el rechazo de los jurados por obras de la nueva figuración, que representaban artistas como Juan Genovés o Beatriz Gonzales, se debía a una perspectiva propia de la crítica de arte a dividir el problema plástico en una dicotomía irreconciliable entre lo figurativo y lo abstracto. Según esa perspectiva que denunciaba, la figuración era vista como síntoma de “folckorismo” narrativo o de “colonialismo” cultural norteamericano, (que se manifestaba según afirmaba Ruíz en auge del arte *pop*), y por ese motivo fue ignorada por los jurados en los tres primeros premios.²⁴⁶

En la misma línea, el boletín *Claroscuro* afirmó al respecto de la adjudicación de los premios que el predominio de los artistas de esa tendencia podía explicarse por la conformación del jurado internacional y por su “ubicación estética”. No obstante, tanto Ruíz como los autores de la nota de *Claroscuro* dejan de lado en sus comentarios el hecho de que las preferencias estéticas de Alloway, que como mencionamos era reconocido por su vinculación a la promoción de las poéticas del arte *pop*, no tuviesen influencia sobre la decisión final de los premios otorgados.²⁴⁷

El debate propuesto por Ruíz no solo se limitaba a una controversia entre los lenguajes artísticos preferidos por los jurados, sino que daba cuenta del problema de la identidad misma del arte latinoamericano. Para el autor, la obra de Tomasello representaba un racionalismo que nada tenía que ver con la identidad latinoamericana, y que se encontraba aún aferrada a una concepción idealista del arte que no cuestionaba su condición de “obra” y que se negaba a desprenderse de los linderos del ámbito plástico.²⁴⁸

Según se registró en la prensa local, varios comentaristas concordaban con la opinión de Ruíz cuando afirmaron que la obra de Tomasello no representaba un cambio o apertura

²⁴⁶ Darío Ruíz, “La figuración derrotada”, en *El Espectador*, 10 de mayo de 1970, s/p.

²⁴⁷ “Premios en la II Bienal de Arte de Medellín”, en *Boletín Claroscuro*, N°21, Medellín, mayo de 1970, p. 3

²⁴⁸ Darío Ruíz, “Bajo el imperio de la razón”, en *El Espectador*, Medellín, 3 de mayo de 1970, s/p.

hacia la construcción de un nuevo arte latinoamericano, es decir, un arte que diera cuenta de una identidad propia regional.²⁴⁹ Al respecto, Argan explicó que lo que interesaba con la adjudicación de los premios era vislumbrar la aportación latinoamericana a una búsqueda plástica y estética que se desarrolla de forma simultánea en varias latitudes del mundo. En ese sentido, Argan remarcó la dirección que han adoptado los artistas latinoamericanos hacia las mismas búsquedas de los movimientos constructivistas europeos, más que a las del neodada o del pop de los norteamericanos.²⁵⁰ En otras palabras, en la selección de los ganadores hubo una predilección por aquellas propuestas que se acercaban a los lenguajes del arte europeo lo que, para muchos periodistas daba cuenta de la incapacidad de los jurados de entender y valorar las iniciativas plásticas de los autores latinoamericanos desde una perspectiva no eurocéntrica o norteamericanista.²⁵¹

Algunas otras reseñas sobre la resolución del jurado llegaron a afirmar que la obra ganadora era un “mamarracho carente de arte” y un síntoma de la decadencia del lenguaje plástico contemporáneo. Al respecto, Leonel Estrada comentó:

Yo no culpo a algunos de los señores periodistas por emitir estos juicios que yo, personalmente, considero ligeros pues dichos juicios, para que sean certeros, requieren una preparación y un conocimiento de obras tales como por ejemplo la de Tomassello [sic] o la del mismo Bessarelli y yendo más atrás en la historia del arte, la de Malevich. Obras como estas no se pueden medir por lo que lleven de ‘mensaje’ –que no lo llevan- y menos con un criterio netamente latinoamericano.²⁵²

Por otra parte, el hecho de que ninguno de los tres premios principales quedara en manos de algún colombiano generó molestias entre los artistas locales. Omar Rayo, por ejemplo, afirmó que el jurado había “estafado” al no seleccionar como ganadores a colombianos de un premio que en su opinión tenía el objetivo de ser un estímulo para la producción nacional.²⁵³ Al respecto, en una entrevista publicada en el diario La República,

²⁴⁹ Miguel Ayuso, “Hablan dos jurados”, en *El Tiempo*, 5 de mayo de 1970, s/p.

²⁵⁰ Miguel Ayuso, “Hablan dos jurados”..., s/p

²⁵¹ La misma opinión expresó el periodista Iván Palacio: “Es más fácil que un loro hable ruso en dos horas, que un europeo o americano comprenda y evalúe bien una obra artística reflejo de la sociedad latinoamericana”, Iván D. Palacio, “Flautillas”, en *El Diario*, Medellín, 8 de mayo de 1970, s/p.

²⁵² Leonel Estrada, citado en “En el primer premio el jurado actuó con conocimiento del arte moderno”, en *El Colombiano*, 8 de mayo de 1970, s/p.

²⁵³ Amparo Hurtado de Paz, “La Bienal ante el público”, en *El Espectador*, Medellín, 6 de mayo de 1970, s/p.

Lawrence Alloway afirmó que las obras colombianas “son buenas, pero no tan sofisticadas como las foráneas” debido a la falta de conocimiento sobre lo que se está realizando en las artes plásticas en otros países, lo que conduce a una carencia de identificación con el resto del arte latinoamericano.²⁵⁴

La predilección por obras pertenecientes a la corriente del arte óptico generó también controversias respecto de la representación de las nuevas poéticas de la vanguardia que expresaban el momento de crisis y de revisión de la pintura de caballete, como los *hapennings* y las instalaciones. Algunos artistas de la delegación brasilera como Danilo Dipreti o Toyota, por ejemplo, tacharon de “anticuada” la selección de los premios ya que éstos no daban cuenta de la heterogeneidad de las propuestas presentadas en la *Bienal*.²⁵⁵

No obstante, algunas de las obras de esas poéticas que sí recibieron reconocimiento se llevaron premios especiales, como fue el caso del premio de Colcultura para artistas nacionales, otorgado a Bernardo Salcedo por la instalación *Hectárea*. Además de ese reconocimiento a un artista nacional, Colcultura otorgó un premio a una obra de procedencia internacional que fue para José Carlos Ramos, de Perú. Ambos premios correspondían a una “bolsa viajera” por \$25.000 pesos.

La instalación de Salcedo consistía en una pila de 310 bolsas plásticas numeradas y dispuestas en el suelo sin ningún tipo de orden particular. Cada bolsa estaba rellena de heno y, según comentó el autor, se vendían de manera separa por 60 pesos cada una. La obra tuvo buenos comentarios por parte del público estudiantil, que abogan por el rechazo a la pintura como manifestación propia del arte burgués. No obstante, una parte de la crítica local la consideró más como una acción burlesca y “desorientada.”²⁵⁶ La obra de Salcedo fue una de las más controvertidas de esa edición y de la que mayores comentarios de la prensa generó

²⁵⁴ Lawrence Alloway, citado en “Los artistas colombianos son buenos por accidente”, en *La República*, Medellín, 4 de mayo de 1970, s/p

²⁵⁵ Amparo Pérez Camargo, “Descontento brasilero”, en *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1970, s/p.; Rodrigo Pareja, “El argentino Tomasello ganó la II Bienal. Crítica adversa en Medellín”, en *El Colombiano*, Medellín, 1 de mayo de 1970, p. 22

²⁵⁶ “Bienal ‘no comprometida’ en Medellín. Lo de Salcedo es ‘Pura paja’”, en *El Espectador*, Edición dominical, 3 de mayo de 1970, p. 14-A

debido a presentar una propuesta que rompía con el estatus de la originalidad e idealismo de la obra de arte moderna.

Gina McDaniel Tarvel ha afirmado que el gesto de Salcedo, específicamente el uso de un material como la paja y su disposición en la forma de un paisaje desordenado, podría aludir a la situación agraria del sector rural colombiano y, de esa manera, presentaba un cuestionamiento directo al contexto sociocultural donde la obra fue creada.²⁵⁷ Esa interpretación, que la autora recupera de otros críticos de arte como Miguel González, pareció pasar inadvertida por muchos de los asistentes a la muestra que no eran especialistas en arte contemporáneo. En algunos casos, el público tuvo problemas a la hora de entender la obra como algo más que un gesto contra el arte tradicional, y afirmaron que se trataba algo de “mal gusto” al tiempo que la calificaron, permitentemente, como “pura paja” y hasta de “basura irrespetuosa”.²⁵⁸

Las demás menciones y premios especiales fueron otorgados por la Gobernación de Antioquia (\$20.000) que fue dado a David Manzur; otro premio del Municipio de Medellín, para Fanny Sanín; la mención *Movifoto*, que galardonó a Santiago Cárdenas y, por último, el *Premio Sintéticos* (1.000 dólares americanos) que fue dado al artista Alberto Gutiérrez.

²⁵⁷ Gina McDaniel Tarver, *The new Iconoclasts. From art of New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-1975*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2016, pp. 131-140

²⁵⁸ Hernando Correa, “Impresionante éxito la II Bienal de Arte”, en *El Espacio*, Bogotá, 2 de mayo de 1970, s/p.; Amparo Pérez Camargo, “Lo de Salcedo es pura paja”, en *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1970, s/p.; Beatriz Zuluaga, “Asombro, desconcierto, escepticismo, en la II Bienal”, en *La Patria*, Manizales, 24 de mayo de 1970, s/p.; Oscar Hernández M., “Sopa de Letras”, en *El Diario*, Medellín, 5 de mayo de 1970, s/p. A pesar de esos comentarios del público y de la prensa que dan cuenta de la dificultad para entender el gesto críptico del artista, Tarver afirma que “los cuestionamientos sociales de la obra de Salcedo [al estar anclados en el contexto local] no estaban dirigidos a los críticos de arte internacionales sino a los colombianos, incluido el público que formaba la audiencia general de la Bienal”. Gina McDaniel Tarver, *The new Iconoclasts...*, pp.140. La traducción es nuestra.



Bernardo Salcedo, *Hectárea*, II Bienal de Coltejer, 1970, Fotografía Archivo Leonel Estrada

La modernidad como despolitización de las artes.

Como vimos antes, las dos primeras *Bienales de Coltejer* se realizaron en un ambiente de transformación y convulsión de la vida estudiantil y social en la universidad pública en Colombia. El hecho de que, en esos eventos, se privilegiaron los lenguajes del arte moderno internacional en la selección de obras, y que el número de piezas colombianas fuera menor en muchos casos que las delegaciones extranjeras, hizo que el arte políticamente comprometido que tomaba parte del conflicto que se vivía en la universidad y en el ámbito social del país, fueran la excepción a la norma.

La elección de las obras ganadoras permitía constatar que se privilegió en las bienales una modernidad artística que parecía estar al margen de cualquier coyuntura o controversia

política, como lo demuestran los premios otorgados a las obras de arte óptico y cinético de la edición de 1970.

A pesar de la carencia de obras con mensajes que hacían referencia al contexto político nacional, algunas de las piezas presentadas por artistas extranjeros tocaban mensajes sobre determinados conflictos sociales por los que atravesaba el mundo en esos años. De ellas, la única que recibió reconocimiento por parte del jurado fue la presentada por el grupo Equipo Crónica de España, ganadora de la segunda mención, en cuyo caso había un contenido de denuncia política explícito sobre la guerra del Vietnam.

Ejemplo de otra obra que tomaba partido por la coyuntura política internacional fue la presentada por el artista de origen argentino Julio Le Parc. Se trataba, en ese caso, de una instalación, con la participación activa del espectador, que consistía en un ejercicio lúdico a modo de feria en el que los participantes debían derribar las siluetas de personajes de la cultura popular y política como el Tío Sam, Mickey Mouse o Adolfo Hitler. La obra estaba en consonancia con las ideas expresadas por el artista en referencia a la desmitificación de figuras o conceptos que regían el *estatus quo* político o estético en el contexto internacional. En el catálogo de la muestra Le Parc explicaba esa concepción del arte como herramienta para la crítica de las instituciones sociales, al tiempo que exhortaba al compromiso político en las artes, afirmando que:

En el momento, más que nunca, el problema artístico no puede ser considerado como una lucha interna de tendencias, sino sobre todo como una lucha tácita, casi declarada, entre aquellos que, de una manera consciente o no, sostienen el sistema, buscan conservarlo y prolongarlo, y aquellos que igualmente de una manera consciente o no, con su actividad y su posición quieren hacerlo estallar, buscando aperturas, cambios.²⁵⁹

Con esas ideas, que publicó en varios de sus textos, Le Parc buscaba generar transformaciones sociales mediante la desmitificación del arte para poner en evidencia las contradicciones del sistema artístico y económico capitalista. Por ese motivo, su propuesta

²⁵⁹ Julio Le Parc, catálogo de la *II Bienal de Coltejer*, 1970, s/p. Tomado de Julio Le Parc, “La desmitificación del arte”, manuscrito, agosto de 1968, Archivo Leonel Estrada, p. 2

se alejaba de la concepción tradicional de la obra de arte para presentar una actividad lúdica y recreativa cargada de humor satírico, que se alejaba de sus trabajos previos.

Le Parc había participado de 1960 a 1968 en el Grupo de Investigación de Arte Visual (Groupe de Recherche d'Art Visuel) en la ciudad de París, donde se llevaron a cabo investigaciones plásticas sobre los efectos de la luz, el color y el espacio que fueron fundamentales para la creación y consolidación del arte óptico y cinético. Asimismo, durante esos años, Le Parc y otros integrantes de ese grupo hicieron uso de los espacios de consagración como la *Bienal de París* como lugares para la confrontación de ideas tanto estéticas como políticas.²⁶⁰

En las revueltas del Mayo Francés Le Parc tuvo una importante participación en las actividades del taller popular de afiches que conllevó a su expulsión por unos meses de Francia. Desde entonces Le Parc, quién había ganado el primer premio de la *Bienal de Venecia* de 1966 y tenía una importante reputación internacional, llevó a cabo una comprometida actividad de resistencia ante el imperialismo norteamericano y la sacralización de los productos culturales.²⁶¹ Algunos de los eventos donde llevó a cabo su activismo político incluían la *Documenta IV* de 1968, la *X Bienal de São Paulo* de 1969 o en el *Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana* de la Casa de las Américas en La Habana en 1972, entre otros.²⁶²

Recuperamos acá el caso de Julio Le Parc en la *Bienal de Coltejer* de 1970 no solo por ser uno de los artistas más famosos participantes, sino porque es un ejemplo que comprueba el interés de los organizadores por mantenerse al margen de los conflictos o las denuncias políticas que pudiesen generar los artistas o sus obras.

²⁶⁰ Cristina Rossi, "Julio Le Parc y el lugar de la resistencia", en *ICAA Documents Project Working Papers*, n°2, mayo de 2008, p. 43

²⁶¹ Sobre la participación de Le Parc en la *Bienal de Venecia* de 1966 ver: Isabel Plante, "La multiplicación (y rebelión) de los objetos. Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético", en Isabel Plante y Cristina Rossi, *La abstracción en la Argentina: siglos XX y XXI*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010, pp. 18-70

²⁶² Cristina Rossi, "Julio Le Parc y el lugar de la resistencia"..., pp. 43-49



Julio Le Parc, *Voltear los Mitos*, 1970, fotografía Catalogo II Bienal de Coltejer

Además del contenido de la instalación, que proponía al espectador una actitud combativa frente a la colonización del imperialismo norteamericano, Le Parc tuvo la oportunidad de hacer conocer sus opiniones en los espacios de la bienal a la que asistió personalmente, mediante la repartición de panfletos donde exponía sus ideas políticas. Los organizadores de la *Bienal* anunciaron —o al menos tuvieron la intención de hacerlo— la visita de Le Parc en un boletín de prensa que se escribió exclusivamente sobre la participación de ese artista en la muestra.²⁶³ No obstante, según afirmó Samuel Vázquez, una vez Estrada y las directivas de Coltejer fueron conscientes de la participación política de Le Parc en el contexto francés, y de los peligros de su llegada a la bienal de un artista que años antes había sido expulsado de Francia por su actividad subversiva, decidieron cancelar su visita.²⁶⁴ Por tal motivo, los organizadores del evento le hicieron llegar un telegrama a Le Parc pidiéndole que se abstuviera de viajar a Medellín alegando carencias en el presupuesto para financiar el

²⁶³ “El artista argentino Julio Le Parc en la II Bienal de Arte Coltejer”, Boletín de prensa – radio- tv., archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/d.

²⁶⁴ Entrevista a Samuel Vázquez, 13 de junio de 2016. Leonel Estrada conoció el manuscrito de “La desmitificación del arte” ya que este se encuentra en el archivo personal de Estrada y fue de ese texto del cual se sustrajo la presentación que acompaña la obra de Le Parc en el catálogo de la bienal del ’70. En ese texto Le Parc hace explícitos su compromiso con una revolución cultural dentro del campo del arte que pueda devenir en transformaciones sociales y económicas que afecten la totalidad de la sociedad. Julio Le Parc, “La desmitificación del arte”, manuscrito, agosto de 1968, Archivo Leonel Estrada.

viaje de los artistas participantes.²⁶⁵ No obstante los esfuerzos de los organizadores, el telegrama fue enviado mientras Le Parc se encontraba ya en camino a Medellín y pudo visitar la bienal.

El panfleto repartido por Le Parc era una “encuesta para identificar sus enemigos”. En ella se encontraba un círculo con seis imágenes con dibujos de hombres que representaban en orden descendiente: el “imperialista”, el “capitalista”, el “militar”, el “intelectual neutral”, el “policía” y el “indiferente”. Posteriormente, la encuesta preguntaba si “este orden de importancia le parece exacto?” y “si no que orden le daría”, así como los datos del encuestado.²⁶⁶ La actividad propuesta por el artista invitaba a los participantes a tomar partido activo de la lucha revolucionaria mediante una actitud crítica a las instituciones e individuos de detentaban el poder económico, intelectual y militar.

Las actividades llevadas a cabo por Le Parc en la *Bienal de Coltejer*, así como la obra presentada, no fueron muy bien recibidas por los críticos de arte presentes en el evento. Uno de los jurados de esa edición, Lawrence Alloway, afirmó al respecto de esa obra que:

[...] la iconografía del compromiso [presentada por LeParc] parecía una débil colección de estereotipos, que ni correspondían a las realidades políticas colombianas ni eran adecuadas como manifestación de una revolución más extensa. El arte revolucionario de Le Parc era, de hecho, muy Mickey Mouse.²⁶⁷

La misma opinión fue expresada por Marta Traba, quién afirmó que la obra se trataba de un “juego de pelota mal hecho, sucio, sin gracias” y digno de “una feria de diversiones de algún pueblito perdido en el Far West.”²⁶⁸

Además del ejemplo de Le Parc, las pocas excepciones de arte de denuncia política que se presentaron en la bienal de 1970 fueron realizadas por los artistas colombianos Lucy

²⁶⁵ Entrevista a Samuel Vázquez, 13 de junio de 2016.

²⁶⁶ Julio Le Parc, *Encuesta del juego “identifique sus enemigos”*, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, 1970

²⁶⁷ Lawrence Alloway, “Colombia no tiene hoy pintores maduros de edad media”, en *El Diario*, Medellín, 24 de julio de 1970, p. 10. Publicado originalmente en *The Nation*.

²⁶⁸ Marta Traba, “La segunda Bienal”, en *Magazine Dominical*, Bogotá, 24 de mayo de 1970, p. 4. Opinión cercana a la de Traba tuvo Darío Ruíz quien afirmó que “las categorías políticas propuestas eran demasiado simples, demasiado esquemáticas” por lo que la obra caía en un populismo que la volvía contra sí misma. Darío Ruíz, “El caso de Julio LeParc”, en *El Espectador*, Medellín, mayo de 1970, s/p.

Tejada, quién expuso una obra donde se denunciaban las condiciones de pobreza y hambruna como producto de la industrialización; y Gonzalo Posada, que presentó una obra crítica hacia la ofensiva armada de los Estados Unidos en Vietnam. Asimismo, el artista español Josep Monjalés presentó una dura crítica a la burguesía y al arte que ella representaba, al que consideraba alienante y enajenado, y que se prestaba como herramienta para exaltar los valores de ese sector del capitalismo. Según afirmó en el catálogo a modo de justificación, su participación en la bienal tenía como objetivo el combate y la denuncia del arte burgués dentro de sus propios marcos de exhibición.²⁶⁹ Además de esas declaraciones, reproducidas en el catálogo de la muestra, Monjalés presentó una obra en la que representaba lo que al parecer era una escena de una tortura, acompañada de una estampilla de España en conmemoración del año internacional de los derechos humanos en 1968. Como vemos, las obras que expresaban un mensaje político directo fueron una excepción –cerca de cinco de 325, según el catálogo de la muestra–, y ninguna con un contenido explícito a los conflictos sociales colombianos por los que atravesaba el contexto de exhibición de la *Bienal*, es decir, la universidad pública.

No obstante, en la muestra principal había otras obras que representaban valores distintos a los de una modernidad autorreferencial y autónoma de los problemas sociales y políticos del mundo contemporáneo. En la edición de 1970 un grupo de alrededor de 8 pinturas de artistas de Centroamérica y el Caribe, principalmente de Haití, Jamaica, Honduras y Costa Rica, que representaban valores locales tradicionalistas, son ejemplos de lo anterior. Ese grupo de obras, que se alejaban notablemente de las corrientes internacionales, plasmaban mediante un lenguaje figurativo, y en algunos casos *naïve*, escenas de la vida cotidiana y de los paisajes de las regiones donde provenían sus autores. La pintura del hondureño José Antonio Velásquez, por ejemplo, representaba un paisaje bucólico de San Antonio de Oriente, “con su iglesia construida por los españoles, sus casitas colocadas en forma caprichosa, [y] sus calles empedradas.”²⁷⁰

²⁶⁹ Josep Monjalés, catálogo *II Bienal de Coltejer...*, s/p.

²⁷⁰ José Antonio Velásquez, catálogo *II Bienal de Coltejer...*, s/p.



José Antonio Velásquez, sin datos, reproducido en Catalogo II Bienal de Coltejer

Muchos periodistas y críticos se referían a estos artistas del centro del continente como “primitivistas”.²⁷¹ Entre ellos se encontraba Marta Traba quien afirmó que estos “magníficos pintores primitivos viven una vida propia, independiente del lenguaje y procesos del arte contemporáneo”.²⁷² Para Traba, el conjunto de obras presentada por Haití consistía en una “isla” entre el mar de obras de la modernidad, con la que se representaba una visión de la resistencia y persistencia de la cultura negra de la nación centroamericana.²⁷³ Traba, la defensora más prominente de la estética moderna en Colombia por esos años, valoraba el aporte de los haitianos en la *Bienal de Coltejer* por considerarlos una muestra de la *estética de la resistencia*, que había empezado a promover durante esos años.²⁷⁴

A pesar de que el arte antioqueño, sobre todo el de los artistas de origen rural, compartía muchos de los rasgos formales y temáticos de las obras centroamericanas, esas

²⁷¹ Sonia Osorio, “Lo bueno y lo absurdo de la Bienal de Coltejer”, en *El Tiempo*, Bogotá, 7 de mayo de 1970, s/p.

²⁷² Marta Traba, “La segunda Bienal: guía para incrédulos”, en *Magazine Dominical*, Bogotá, 24 de mayo de 1970, p. 4

²⁷³ Marta Traba, “La segunda Bienal: guía para incrédulos”..., p. 5

²⁷⁴ Sobre la estética de la resistencia ver: Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1973

obras “primitivistas” antioqueñas fueron rechazadas por la selección oficial. De esa manera, la exposición de artistas centroamericanos fue presentada en la *Bienal* como una representación de la otredad, con la que el arte local y regional colombiano tomaba una distancia. Al respecto, Ivan Karp ha afirmado que cuando las exhibiciones de arte dan cuenta de la “otredad”, estas funcionan no solo para reforzar una identificación en términos de lo que se es, sino, y tal vez de manera más significativa, de afirmar lo que no se es.²⁷⁵ Las obras de los artistas de la región centroamericana remarcaban, así, una diferenciación mediante la idea de que el arte colombiano estaba más cerca de aquel de las capitales del mundo del arte internacional que del arte popular centroamericano.

Como vimos, a pesar de esas excepciones, la mayoría de las obras de la *Bienal* de 1970 hacía parte de lenguajes cercanos a la abstracción geométrica, el arte óptico y el arte conceptual, que no representaban ningún tipo de declaración sobre el contexto político y social nacional o internacional, al menos de manera explícita.

De hecho, los organizadores de la muestra, con Estrada a la cabeza, enfatizaron en la independencia y la autonomía política que tenía el evento.²⁷⁶ Revisando las experiencias llevadas a cabo en Medellín con las bienales, Leonel Estrada expuso en el marco de la *Bienal de Venecia* de 1985 sus ideas sobre lo que debía y no debía ser una exposición artística internacional. Según su opinión, esos eventos no debían ser “objeto para uso político” y debían abstenerse de ser un “sitio vulnerable a los ataques y vandalismos de anarquistas.”²⁷⁷ Según expuso, las bienales debían ser un medio para la difusión y el diálogo de ideas sobre el arte y la cultura, que se mantuviese al margen de otros problemas sociales o políticos.

Las declaraciones de los jurados daban cuenta también de esas actitudes de despolitización de las artes que se contraponían a las actitudes de varios de los artistas participantes como Le Parc o Monjalés. Vicente Aguilera Cerni lo afirmó con estas palabras en el catálogo de la muestra:

²⁷⁵ Ivan Karp, “Culture and representation”, en Ivan Karp y Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 15

²⁷⁶ “Se hacen preparativos para la III Bienal de Coltejer”, en *El Heraldo Católico*, Medellín, 25 de septiembre de 1971, s/p.

²⁷⁷ Leonel Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”, junio de 1985, Archivo Leonel Estrada, p. 16

Esperar del arte trasformaciones sociopolíticas, es pedir peras al olmo. Imaginar que el señalamiento de actitudes mentales racionales sea infiltrar neocolonialismos culturales europeos, es querer sacar vinagre prensando aceitunas. Suponer que las realidades históricas nacen al conjuro de simples buenos deseos o del remedo de otras imputaciones, resulta candoroso.²⁷⁸

No obstante, la opinión de Aguilera Cerni no era compartida por todos los jurados invitados. Giulio Carlo Argan, comprometido miembro del partido socialista italiano, tenía una idea diferente sobre el papel que jugaba el arte abstracto premiado en el contexto político. Según afirmó, la decisión de premiar obras del constructivismo abstracto se debía a que la actitud racionalista que caracterizaba esos lenguajes daba cuenta, según él, de un giro hacia el socialismo que contrarrestaba la influencia norteamericana en Latinoamérica.²⁷⁹

Es probable, como afirmó Samuel Vázquez, que Leonel Estrada y Uribe Echavarría desconocieran las filiaciones políticas de Argan al momento de invitarlo a ser jurado de la muestra.²⁸⁰ Lo cierto es que la invitación de Argan daba cuenta del papel jugado por un sector de la intelectualidad en la difusión de ideas que iban contra el *estatus quo*. Así lo advirtió Fernando Landazábal, cuando afirmaba un año antes que la participación de críticos de arte afiliados a partidos comunistas como jueces de certámenes de pintura fue un importante mecanismo de control cultural y de expansión de las ideas subversivas.²⁸¹ Según Landazábal, estos agentes intentaron presentar nuevas expresiones de arte que hacían referencia a nuevas manifestaciones de la “persona humana y de la concepción del ser”, buscando con esto borrar el tradicionalismo y generando una ridiculización del pasado:

Se trata pues, de acabar con un sentido de las cosas, para apreciarlas diferentes; de relevar una ética popular por un nuevo sentido de la moral social e individual que le haga ver al hombre la necesidad de un cambio profundo en la organización y funcionamiento del estado, a fin de que luche por una nueva causa, entregando su corazón y su espíritu a la clase de lucha que se le exija, en el campo que se le exija y en el tiempo en que se le imponga el cumplimiento de los compromisos al nuevo revolucionario.²⁸²

²⁷⁸ Vicente Aguilera Cerni, catálogo de la *II Bienal de Coltejer*, 1970, s/p.

²⁷⁹ “Artes y Espectáculos”, en *Análisis*, N°479, Buenos Aires, 19 al 25 de mayo de 1970, p. 58

²⁸⁰ Entrevista a Samuel Vázquez citada.

²⁸¹ Fernando Landazábal Reyes, *Estrategias de la subversión...*, p. 211

²⁸² Fernando Landazábal Reyes, *Estrategias de la subversión...*, p. 213

A pesar de la presencia de Argan o de artistas como Le Parc en la segunda bienal, el mensaje y las ideas que estos defendían parece no haber tenido un impacto significativo en el público asistente. En una de las paredes del Museo Antropológico se colgó un cartel que invitaba a los visitantes a expresar sus opiniones sobre la muestra. Sobre ese cartel, que no se conserva en la actualidad, fue publicada una nota en el periódico *El Correo* en la que se reproducían las ideas expresadas por el público, algunas con un claro mensaje antiburgués y antiimperialista:

Los artistas merecen la oligarquía. [...] El arte es popular y, por consiguiente, el pueblo lo debe entender, lo expuesto aquí no lo entiende el pueblo. Solo lo entiende el burgués. [...] Giramos alrededor de un centro: el Tío Sam. [...] Vencer o morir! [...] Sobran los gringos yanquis oligarcas: out from Colombia, you are stupids dogs. [...] Mientras no suceda un cambio estructural, todas nuestras manifestaciones serán pobres y dependientes de nuestro enemigo: el imperialismo. [...] Y el pueblo sigue engañándose. Esto es para las élites. [...] La burguesía y su arte se han corrompido [...] Existen dos clases de arte: el burgués y el proletario. Se nota la influencia abierta de la ideología burguesa en los artistas.²⁸³

Para esos estudiantes, la inserción de la modernidad artística –entendida ésta como manifestación cultural propia de la burguesía industrial– en el espacio universitario estaba en consonancia con los impulsos, llevados a cabo por parte de agencias norteamericanas y colombianas, de hacer de la universidad un espacio de formación de capital humano que sirviera al sistema de producción capitalista.

En ese sentido, no solamente los contenidos de las obras fueron problemáticos para algunos sectores del estudiantado que vieron en ellas una forma de colonialismo cultural. Al ser un evento financiado y promovido por individuos pertenecientes a las élites industriales de Medellín, algunos de los movimientos estudiantiles presentaron una resistencia hacia las *Bienales* al considerarla un evento propagandístico de los valores de la burguesía. Algunos periodistas informaron que, durante la inauguración de la segunda edición, reservada para

²⁸³ “Cómo está recibiendo la II Bienal, el público?” en *El Correo*, Medellín, 6 de mayo de 1970, s/p

invitados especiales, se presentaron manifestaciones de estudiantes a las afueras del edificio quienes gritaban consignas contra ese sector de las élites antioqueñas.²⁸⁴

Las denuncias de los visitantes a la muestra que se expresaban en el cartel mencionado, que hacían referencia a una intromisión del “imperialismo” norteamericano en la vida social y cultural de Colombia no estaban faltos de argumentos. José Gómez Sicre, jefe de la División de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos fue uno de los invitados a la edición de 1970 y estuvo en Medellín para la inauguración. Luego de esto, Gómez Sicre sostuvo una repetida comunicación con Leonel Estrada, en la que le dio a éste sus recomendaciones en la organización de las *Bienales de Arte*. En una carta del 7 de junio de 1971, Gómez Sicre recomendó a Estrada, de forma insistente, no aceptar en la bienal de 1972 a artistas cubanos residentes en la isla y a limitarse a invitar a artistas residentes fuera de ese país.²⁸⁵ El pedido de Gómez Sicre, que respondía según afirmó a un interés ideológico más que político, tenía en realidad como objetivo ayudar a la “causa de la democracia” en el marco de los conflictos de la Guerra Fría entre los Estados Unidos y Cuba.

En otra misiva dirigida a Leonel Estrada del 1 de febrero de 1973, Gómez Sicre cuestionaba que la intención didáctica, que animaba la organización de la bienal, no había sido encontrada por él en su visita a la bienal de 1972. Asimismo, y debido a la participación de artistas conceptuales en la exposición, Sicre le recomendaba a Estrada que le concediera a éstos menor importancia, “menos espacio y significación menos destacada que al artista que tiene que romperse las manos y los ojos frente a un caballete o una mesa de dibujo”.²⁸⁶ Sicre continuaba con comentarios y sugerencias sobre la forma en la que debía organizándose la muestra: dar preminencia y protagonismo a artistas más consagrados o que trabajen con medios más tradicionales y permitir mejor comunicación entre la organización y los artistas participantes para que éstos últimos estuviesen mejor informados del estado de sus obras.

²⁸⁴ Beatriz Zuluaga, “Asombro, desconcierto, escepticismo, en la II Bienal”, en *La Patria*, Manizales, 24 de mayo de 1970, s/p.

²⁸⁵ José Gómez Sicre, “Carta a Leonel Estrada”, Washington, 7 de junio de 1971, Archivo Leonel Estrada, p. 1

²⁸⁶ José Gómez Sicre, “Carta a Leonel Estrada”, Washington, 1 de febrero de 1973, Archivo Leonel Estrada, p.1

La intromisión de Gómez Sicre en la organización de la *Bienal* fue conocida por la prensa local e internacional, como lo demuestra una corta nota publicada en el periódico *El Tiempo* titulada “Continúa el pánico”, donde pudo leerse:

Ha crecido el pánico colectivo ante la posible intromisión de Gómez Sicre en la organización de la II Bienal de Coltejer. Pasajes vienen y pasajes van. Esperamos que Samuel Vázquez, joven coordinador del certamen, no se deje tentar por las molosas ofertas de la Unión Panamericana.²⁸⁷

El mismo diario afirmaba, además, que “la segunda Bienal de Medellín debe estar alerta contra las maquinaciones del grupo de la OEA” quienes, según informaba, se habían entrometido en otros certámenes nacionales como en el *Festival de Arte de Cali* premiando a sus artistas protegidos. Según el diario, Gómez Sicre era altamente perjudicial “porque sus conexiones internacionales son folcloristas, seudo indigenistas, paternalistas y este espíritu es precisamente contrario al nuevo concepto de las jóvenes tendencias”.²⁸⁸

Ante lo que fue percibido como una forma de intromisión de los intereses norteamericanos y de los valores de la burguesía local en el ámbito de la cultura local universitaria, algunos grupos de la Universidad de Antioquia presentaron formas de rechazo y de resistencia. Los miembros de la Brigada de Teatro de Trabajadores del Arte Revolucionario (BTTAR), activo en esa universidad, realizaron una obra corta en contra de las *Bienales de Coltejer* titulada *La Bien mal*.²⁸⁹ Según informó la prensa de Medellín:

Cerca al local donde están expuestas las obras enviadas a la Bienal, los alumnos de arte y de diversas dependencias de la Universidad de Antioquia han abierto “exposición” de absurdos, a la cual llaman “la bienmal”. Está ahí, al lado de la otra, y trae tanto o el mismo público que va a la primera, pues nadie quiere quedarse sin ver la explosión juvenil contra las manifestaciones de anti-arte.²⁹⁰

²⁸⁷ “Noticulas Artísticas”, en *El Tiempo*, Bogotá, s/d, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.

²⁸⁸ “Noticulas artísticas” en *El Tiempo*, Bogotá, s/d., Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.

²⁸⁹ Paula Andrea Zapata Zapata, *El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la Universidad de Antioquia 1966-1974*, Medellín, Tesis de pregrado en la Universidad de Antioquia, s/f, p. 94; y Rodrigo Saldarriaga, “La actividad teatral”, en María Teresa Uribe de H., (coordinadora), *Universidad de Antioquia: historia y presencia...*, p. 615

²⁹⁰ “Vigencia de la Bienal”, en *El Correo*, Medellín, 13 de mayo de 1970, s/p.

Lastimosamente no se conservan documentos sobre el evento de la *Bienmal* pero la iniciativa da cuenta de los modos de recepción de la *Bienal de Coltejer* como exposición representativa de unos valores culturales y políticos que no fueron bien aceptados por todos los miembros del público estudiantil. No pretendemos afirmar con lo anterior que existió una resistencia homogénea, por parte del estudiantado, a los lenguajes de la modernidad presentados en las bienales. El carácter heterogéneo, transitorio y poco documentado que tuvieron los movimientos estudiantiles presenta una clara dificultad a la hora determinar la incidencia de las *Bienales de Arte de Coltejer* en la vida política y social de la Universidad de Antioquia.²⁹¹

Lo que sí podemos afirmar es que tanto la *Bienmal* como los comentarios expresados por los estudiantes contra la *Bienal de Arte* no pasaron desapercibidos por los artistas y organizadores que defendían el evento de Coltejer. Así lo expresó el artista antioqueño Pedro Restrepo Peláez cuando se preguntaba en un diario local:

¿qué tiene que ver una Bienal de Arte, de tipo norteamericano como es ésta en términos generales, con la propaganda y el proselitismo político que allí se está haciendo, dizque contra el imperialismo y el capitalismo criollo, explotador inicuo de quienes están exponiendo sus trabajos?.²⁹²

La pregunta de Peláez, conocido en la ciudad por sus ideas conservadoras, dejaba entrever que la vinculación de los contenidos de la muestra a las ideas de la derecha, que denunciaban los grupos de izquierda, no era perceptible para todos los espectadores.²⁹³

²⁹¹ Seymour Martin Lipset, “El estudiantado y la política en una perspectiva comparativa”..., p, 70. Sobre las relaciones entre los movimientos estudiantiles y las expresiones artísticas y culturales en el contexto que nos ocupan cf.: Paula Andrea Zapata Zapata, *El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la Universidad de Antioquia 1966-1974...* En esa investigación no son tratadas las *Bienales de Arte de Coltejer* y su relación con el ámbito universitario, sino que se centra de manera exclusiva en el análisis de las formas artísticas propias de la militancia estudiantil en la Universidad de Antioquia, como el teatro, la música y, en menor medida, la propaganda gráfica, de la que no presenta ejemplos concretos. Sobre este tema en relación a la literatura y el teatro ver también: Juan Guillermo Gómez, *Cultura Intelectual de Resistencia. Contribuciones a la historia del “libro de izquierda” en Medellín en los años setenta*, Bogotá, Ediciones desde abajo. 2005; y Mayra Natalia Parra Salazar y Jhoan Sebastián Maya Ruiz, *¡A Teatro Camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*, Medellín, Tesis de Pregrado en la Universidad de Antioquia, 2013.

²⁹² Pedro Restrepo Peláez, “El esfuerzo de Coltejer merece el agradecimiento de Colombia”, en *El Colombiano*, 6 de mayo de 1970, s/p.

²⁹³ Peláez fue el autor de un ensayo titulado “El homosexualismo en el arte actual”, donde acusaba a las poéticas del arte contemporáneo (arte pop, arte óptico, conceptualismo, etcétera) de ser unas estéticas “feminoides” que representaban la decadencia del arte “varonil”.

En este sentido, podría pensarse también que las imágenes y los lenguajes del modernismo artístico, al proponer un quiebre con la tradición y el establishment cultural, podría haber encontrado cierta aceptación por parte de un sector del estudiantado. Al respecto, y como ha afirmado Seymour M. Lipset, “la educación, particularmente la educación universitaria, es de por sí una fuerza modernizadora, y por tanto en países subdesarrollados entra en conflicto con aquellos elementos que tratan de mantener los valores y las instituciones tradicionales.”²⁹⁴

En otras palabras, es posible que entre el público asistente a las *Bienales de Coltejer* existiesen tanto aquellos que vieron en ellas manifestaciones del imperialismo extranjero en la vida cultural universitaria, como aquellos que aplaudieron la modernidad como quiebre con la tradición que representaban los grupos que detentaban el poder político y económico en la región. La posible coexistencia de ambas actitudes por parte del estudiantado y de la comunidad académica, podrían interpretarse como indicios de la variedad de posiciones y de los conflictos ideológicos presentes en el seno de los diversos movimientos, lo que imposibilita la formulación de una posición exclusiva frente a los eventos y las imágenes en ellas exhibidas.²⁹⁵

Hemos visto cómo las ideas de Estrada como director del evento enfatizaban una postura de independencia de la *Bienal* respecto de los eventos sociales y políticos que afectaban la vida universitaria, tanto a nivel regional como internacional. Al respecto, Ivan Karp ha afirmado que la supuesta neutralidad de las exhibiciones artísticas como la que expuso Estrada es, de hecho, la cualidad que les permite a estas convertirse en instrumentos de poder, así como en instrumentos de educación.²⁹⁶ Además de lo anterior, las ideas del director de la *Bienal de Coltejer* tenían como objetivo marcar una diferenciación con otros eventos expositivos en el mundo de arte internacional que, debido a la incidencia de conflictos políticos, estuvieron por esos años en un estado de crisis, como veremos a continuación.

²⁹⁴ Seymour Martin Lipset, “El estudiantado y la política en una perspectiva comparativa”..., p. 85

²⁹⁵ Sobre la heterogeneidad ideológica de los movimientos estudiantiles en la universidad colombiana ver: Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta...*, p. 359-362

²⁹⁶ Ivan Karp, “Culture and representation”, en Ivan Karp y Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 14

La Bienal de Coltejer frente a los debates políticos de la XXXIV Bienal de Venecia de 1968 y la X Bienal de São Paulo de 1969.

Los dos eventos bienales más relevantes del mundo del arte internacional, la *Bienal de Venecia* y la *Bienal de São Paulo*, estuvieron marcados por las controversias políticas y sociales generadas a partir del Mayo Francés de 1968 en el que también los movimientos estudiantiles tuvieron un importante protagonismo.

Semanas antes de inaugurada la muestra XXXIV de la *Bienal de Venecia*, estudiantes miembros de la Academia de Bellas Artes de esa ciudad anunciaron protestas durante la inauguración del evento. Esos estudiantes, junto con otros extranjeros y algunos artistas participantes, se agruparon en el “movimento di boicottaggio della Biennale” (movimiento de boicot a la Bienal) y generaron, entre otras manifestaciones, una toma de los espacios de la Academia. Según Aguilera Cerni, la bienal era solo un evento circunstancial que presentó una plataforma de exhibición a los estudiantes cuyos motivos para llevar a cabo sus manifestaciones no tenía que ver, necesariamente, con aspectos artísticos que presentaba la muestra.²⁹⁷ No obstante, la bienal representaba un circuito por excelencia de comercialización del arte propios del sistema capitalista manejado por una pequeña, pero influyente, clase burguesa y fue ese el foco de los ataques de los manifestantes. Entre otras cuestiones, la crítica a la XXXIV bienal se enmarcó en un cuestionamiento a la influencia de potencias económicas, como Estados Unidos, y sus mercados del arte en la adjudicación de premios monetarios a los artistas participantes.²⁹⁸

²⁹⁷ Vicente Aguilera Cerni, “Un tema tumultuoso”, en *D'ARS*, Milano, 1968 n°41-42, citado en Chiara di Stefano, *Una pagina dimenticata. Analisi delle tensioni artistiche e sociali alla Biennale veneziana del 1968...*, p. 31

²⁹⁸ Chiara di Stefano, *Una pagina dimenticata...*, p. 55



Manifestaciones en la *Bienal de Venecia*, 1968, Archivo Arte Fondazione

La toma de los estudiantes de la Academia y las amenazas de nuevas manifestaciones generaron la necesidad de que los países participantes, así como los organizadores del evento, tomaran medidas para el normal funcionamiento de la exposición que fue cerrada después de la inauguración oficial y fue abierta días después de lo previsto. Entre las medidas se encontraba la participación de cerca de 2000 miembros de la policía, carabinieri y oficiales del ejército, a los que se les encargó velar por la seguridad del evento y de que se llevara a cabo de manera normal y pacífica la inauguración el 13 de junio.²⁹⁹ La enorme presencia de la policía contribuyó a la formación de un clima de tensión entre los organizadores y participantes de la muestra, algunos de los cuales llegaron a afirmar que la “Bienal no es sede de una muestra de arte, sino un cuartel” policial.³⁰⁰ Por motivo de las revueltas fueron

²⁹⁹ Chiara di Stefano, *Una pagina dimenticata...*, p. 24

³⁰⁰ Ernesto Treccani, citado en Chiara di Stefano, *Una pagina dimenticata...*, p. 29. Traducción nuestra.

pospuestas las entregas de los premios, por miedo a que los ganadores fueran objeto de ataques.

Los miembros del comité de boicot a la bienal, entre los que se encontraban artistas expositores de Venezuela, Canadá, Alemania y Francia entre otros, firmaron un compromiso de retirar sus obras de la exposición si la policía no abandonaba las instalaciones. De igual manera, algunos de los críticos participantes de la muestra, entre los que se encontraba Giulio Carlo Argan, firmaron un comunicado en el que pedían formalmente que se suspenda la entrega de premios de la *Bienal* de 1968 y señalaban su compromiso de reafirmar su confianza y su esperanza “en la lucha llevada a cabo por la salvación del mundo de los trabajadores, los estudiantes, las minorías intelectuales, por los que luchan contra la hegemonía imperialista del capitalismo, la discriminación racial, la represión política y policial.”³⁰¹

Tanto Argan como Lawrence Alloway, ambos jurados de la segunda *Bienal de Coltejer*, tomaron, al parecer, opiniones contrarias sobre los hechos ocurridos en el evento de Venecia. Argan, quien como vimos fuera miembro del partido comunista italiano, abogaba por un circuito de arte que fuese autónomo a las lógicas del mercado capitalista y donde las instituciones oficiales, y no los comitentes privados, fuesen los principales promotores de la cultura artística. Por su parte, Alloway, quien también participó del evento veneciano, escribió en 1968 que pensar la bienal como una articulación de actividades turísticas destinadas a los ricos y contrapuesta a los intereses de las clases obreras, como denunciaban los miembros del boicot, representaba una perspectiva arcaica y sociológicamente ignorante.³⁰²

En la misma línea del movimiento contra la *Bienal de Venecia* fue realizado el boicot a la X edición de la *Bienal de São Paulo*, al que terminaron adhiriéndose 321 artistas y críticos de arte.³⁰³ Hacía 1969, año en que se realizó esa edición de la *Bienal de São Paulo*, Brasil

³⁰¹ Firmado por Vito Apuleio, Giulio Carlo Argan, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Giorgio De Marchis, Gillo Dorfles, Maurizio Fagiolo, Giuseppe Gatt, Corrado, Maltese, Filiberto Menna, Achille Bonito Oliva, Lara Vinca Masina, Vittorio Rubiu, Tommaso Trini, Lorenza Trucchi, Marisa Volpi. Reproducido en: Chiara di Stefano, *Una pagina dimenticata...*, p. 57. La traducción es nuestra.

³⁰² Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl...*, p. 25

³⁰³ Cecilia Rabossi, “El boicot a la X Bienal de San Pablo: distintos tipos de cuestionamientos”, en María José Herrera (Dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*,

atravesaba por una compleja coyuntura política producida por el gobierno militar de Emílio Garrastazu Médici que había generado un recrudecimiento de la censura oficialista. En ese caso, los críticos y artistas que se unieron al boicot –entre los que se encontraban Mario Pedrosa y Pierre Restany– denunciaban a la institución como un brazo del poder que enmascaraba la opresión del Estado.³⁰⁴ Al mismo tiempo, al ser esa bienal financiada desde 1961 por capitales públicos, provenientes del Gobierno Federal y del Gobierno del Estado de San Pablo, los artistas la veían como un evento dependiente del gobierno militar, por lo que su participación en ella implicaba cierto nivel de complicidad.

El “problema político” en las muestras de internacionales de arte no fue exclusivo del evento veneciano y brasilero y terminó afectando a personalidades del mundo artístico de otras latitudes. En 1970 la prensa argentina escribió sobre los eventos bienales más importantes del mundo:

Desde la muerte, ocurrida 4 años atrás, de la bienal de Córdoba, en América Latina solo la de San Pablo podría compararse con Venecia como polo de atracción artística. La suerte del certamen véneto parece insegura: los disturbios provocados por disidentes anularon prácticamente la última bienal hace un par de años, y los organizadores paulistas tuvieron, hace unos meses que lamentar la ausencia de varios países y de personalidades importantes.³⁰⁵

Las razones de la disidencia, según informaban los argentinos, se debió a oposiciones políticas y a la falta de confianza en el valor de las muestras de ese tipo. Por ese motivo, un importante número de artistas y críticos de arte, entre ellos Marta Traba, se negaron a participar en eventos artísticos que se realizaran en países con situaciones de emergencia política como era el caso de Brasil.³⁰⁶

Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Herrera, 2011, pp. 83-91 y Caroline Saut Schroeder, *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da costestação*, São Paulo, Tesis de posgrado en Artes Visuales, Universidad de São Paulo, Escuela de Comunicación y Artes, 2011, pp. 74-134

³⁰⁴ Cecilia Rabossi, “El boicot a la X Bienal de San Pablo: distintos tipo de cuestionamientos”, en María José Herrera (Dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales...*, p. 85

³⁰⁵ “Artes y espectáculo. La bienal colombiana”, en *Análisis*, n°461, Buenos Aires, 13 al 19 de enero de 1970, p. 53

³⁰⁶ Marta Traba, “La segunda Bienal”, en *Magazine Dominical*, Bogotá, 24 de mayo de 1970, p. 4

Jorge Romero Brest había advertido en 1971 que “la Bienal de São Paulo, como la Bienal de Venecia, están sufriendo una crisis muy grave que no es solamente una crisis externa sino, además, una crisis que refleja una situación interna.” En la conferencia que realizó en ese evento, Romero Brest recordó el boicot organizado en la versión anterior de la *Bienal de São Paulo*, en el que él había participado rechazando la invitación como crítico de arte. Según sus declaraciones, en 1971 aceptaba haberse equivocado con esa actitud, que consideraba ahora como falsa y motivada por las ideas de otros.³⁰⁷

Con motivo de los eventos ocurridos en las bienales de Venecia y São Paulo, Leonel Estrada tuvo la necesidad de generar un documento de siete puntos donde se declaraban los principios de la *Bienal de Coltejer*. En este se afirmaba que:

Con relación al movimiento que viene organizándose contra las Bienales Internacionales de Venecia y Sao Paulo, los organizadores de la II Bienal de Arte Coltejer de Medellín Colombia quieren hacer las siguientes declaraciones: 1) La Bienal de Arte de Coltejer es una Bienal no oficial, creada y mantenida por la Empresa Colombiana de Textiles. 2) La Bienal no busca fines lucrativos. No cobra a los artistas comisiones de venta o exhibición. 3) La Bienal de Coltejer es una Bienal distinta, ágil y dinámica que invita a los artistas directamente y les paga todo el transporte de sus obras tanto de venida como de regreso. 4) La Bienal de Coltejer no discrimina [sic] a los artistas por países o por técnicas ni por tendencias. [...] 7) La II Bienal de Arte se desarrolla en los predios de la ciudad universitaria de la Universidad de Antioquia en Medellín Colombia ~~no en un museo~~, no en galerías privadas. Estará dirigida primordialmente a la juventud. El pueblo y la gente circulará [sic] libremente por ella. Todos recibirán sus enseñanzas y con ello justificará su misma existencia. La II Bienal es un diálogo abierto entre diversas expresiones culturales.³⁰⁸

La necesidad de remarcar las diferencias entre esa y los otros dos eventos internacionales tenía como objetivo prevenir posibles manifestaciones contra la muestra de Medellín. El argumento de Estrada para marcar la diferencia se basaba en la autonomía que tenía la *Bienal de Coltejer* de otros entes estatales, gracias, por un lado, a la financiación de la empresa privada y, por otro, a la realización de la muestra por fuera de los circuitos

³⁰⁷ Jorge Romero Brest, transcripción de conferencia en la XI Bienal de São Paulo, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, 1971

³⁰⁸ Leonel Estrada, “La Bienal de Coltejer es distinta”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer. La frase “no en un museo” se encontraba tachada en el original, debido a que esa edición de la Bienal sí fue realizada en el Museo Antropológico de la UdeA.

oficiales del mundo del arte. En la misma línea, Estrada era enfático en afirmar que esa autonomía permitía la circulación y participación más libre del público por los espacios de la exhibición y, por lo tanto, era una muestra más democrática que sus homólogos internacionales.

En ese sentido, la ubicación de las dos primeras bienales también contribuyó a marcar la diferencia con los eventos homólogos internacionales y ayudó a enfatizar el supuesto carácter democrático que se le imprimió a la muestra de Medellín. Según se expresó en la prensa internacional, uno de los motivos principales del desprestigio de las muestras internacionales era su desconexión con el medio social en el que se realizaban.³⁰⁹ Las grandes exhibiciones internacionales se presentaban como eventos dirigidos a un público especializado conformado por artistas, críticos y especialistas, que ignoraba al resto de la comunidad como público objetivo. La ubicación de la *Bienal de Coltejer* en sus dos ediciones primeras, y su conexión directa con la universidad pública más grande de la ciudad, permitía que llegase a un público joven, masivo y abierto, en su mayoría, a las novedades del arte contemporáneo.³¹⁰

En su viaje por Suramérica con motivo de la preparación para la *II Bienal de Coltejer*, Leonel Estrada tuvo la oportunidad de visitar la *X Bienal de Sao Paulo* en Brasil en 1969. Al respecto, escribió un artículo en el que plasmó sus impresiones sobre esa muestra, comenzada en 1951 gracias a la labor y el mecenazgo de Francisco Matarazzo Sobrinho y otros empresarios brasileiros. Estrada afirmó en esa reseña que:

Un recorrido por esa cantidad variadísima de pinturas, esculturas, grabados, etc. puede dar, de primer momento, la sensación de una crisis en el arte. Sin embargo, el balance sensato y tranquilo permite comprobar que esta gran exhibición no es sino una muestra fiel del mundo convulsionado y el testimonio de época que pone de presente la importancia de los valores del diálogo y de la comunicación.³¹¹

³⁰⁹ María Luisa Torrens, “Así opinó el diario *El País*, de Montevideo, sobre la II bienal de Arte de Coltejer”, en *El Diario*, 18 de junio, s/p.

³¹⁰ María Luisa Torrens, “Así opinó el diario *El País*, de Montevideo, sobre la II bienal de Arte de Coltejer”..., s/p.

³¹¹ Leonel Estrada, “Décima Bienal de Sao Paulo: lo que vimos”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, p. 2

Para Estrada, esas obras que se expusieron en la *X Bienal de São Paulo* representaban una transformación tanto estética como social del mundo contemporáneo, que llamó una “segunda revolución industrial” y que estaba caracterizada por el “desarrollo tecnoelectrónico, un avance en las ciencias físico-nucleares y por el creciente dominio de los campos de la cibernética.”³¹² Por tal motivo, argumentaba la creciente utilización, por parte de los artistas de la *X Bienal*, de medios electrónicos y tecnológicos como computadoras como un modo de renovación de los medios y lenguajes artísticos tradicionales. No obstante la declaración de principios que mencionamos, los comentarios hechos por Estrada sobre las bienales internacionales se basaban más en consideraciones estéticas que políticas, motivo que comprueba una vez más la falta de compromiso político que expresaba como organizador de ese evento.

El boicot a la bienal de San Pablo de 1969 llevó a que 2 de los 5 artistas argentinos se abstuvieran de participar. Si se tiene en cuenta que los artistas argentinos que visitaron la *Bienal de Coltejer* de 1970 fue de 16, podría afirmarse que las coyunturas políticas de los eventos anteriores no afectaron el desarrollo de la bienal de Medellín, al menos en la cantidad de artistas que aceptaron participar.

Otras personas vinculadas a la organización de la bienal fueron más explícitas en señalar la relación del evento de Coltejer con las bienales de Venecia y Sao Paulo. Darío Ruíz, por ejemplo, escribió un artículo donde afirmaba que los acontecimientos políticos del Mayo francés habían afectado el panorama del arte internacional, cuestionando el papel de las instituciones del arte en reafirmar los valores de la sociedad de consumo.³¹³ Según afirmó, esos hechos políticos conllevaron a que desapareciera una “visión demasiado comercial del arte [...], una visión demasiado mística del artista, poniendo de presente el hecho de que el creador es, como un hombre de su tiempo, alguien que detecta el proceso de la historia y cuya obra como lenguaje debe acusar esta responsabilidad moral ante lo que a su alrededor

³¹² Leonel Estrada, “Solo artistas de gran categoría concurrirán a la II Bienal de Arte Coltejer de Medellín”, documento mecanografiado, s/f., archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/p.

³¹³ Darío Ruíz, “La II Bienal de arte: encrucijada en la cultura de América y España. Interrogantes a un evento que debe marcar un derrotero a nuestra cultura”, en *II Bienal de Arte de Coltejer*, Folleto, Medellín, mayo de 1970, archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

sucede”.³¹⁴ La misma opinión tuvo la prensa uruguaya que reseñó la *Bienal de Coltejer* afirmando que:

Los organizadores de la II Bienal de Medellín han querido excluir de este certamen los aspectos negativos que contribuyeron a quitarle real trascendencia a este suceso cultural típico del siglo XX, las Bienales, a saber: la incidencia de los intereses comerciales de las Galerías de Arte, la distribución equitativa de los premios [...] y tercero la eliminación de los envíos oficiales.³¹⁵

Para Darío Ruíz, y para la prensa uruguaya, la *Bienal de Coltejer* se había planteado sus derroteros teniendo en cuenta esas coyunturas internacionales y por ese motivo, según afirmaba, se pensó como un espacio de confrontación abierta a todas las tendencias del arte y ajeno a las lógicas del mercado del mundo de arte, al menos en teoría. En su opinión, la confrontación que permitía la bienal de Medellín al abrir un diálogo entre el público, los artistas y sus obras, era suficiente para contrarrestar la crisis que había generado los acontecimientos políticos del mayo francés en instituciones de ese tipo.

2.3 Construyendo espacios para la modernidad: el edificio Coltejer

El campus de la Ciudad universitaria de la Universidad de Antioquia se consolidó desde 1968 como un símbolo de la modernización de Medellín gracias a su diseño urbanístico y arquitectónico a su proyección como un espacio abierto, diverso y que permitía la confluencia de ideas y subjetividades.³¹⁶ En ese sentido, las imágenes presentadas en las dos primeras *Bienales de Arte*, que representaban lo más moderno de arte actual internacional, estaban en consonancia al menos estilísticamente con los espacios elegidos para su exhibición.

³¹⁴ Darío Ruíz, “La II Bienal de arte: encrucijada en la cultura de América y España. Interrogantes a un evento que debe marcar un derrotero a nuestra cultura” en *II Bienal de Arte de Coltejer...*, s/p.

³¹⁵ María Luisa Torrens, “Así opinó el diario *El País*, de Montevideo, sobre la II bienal de Arte de Coltejer”, en *El Diario*, 18 de junio, s/p.

³¹⁶ María Teresa Uribe de H., “Modernización, tecnocracia y autoritarismo”, en María Teresa Uribe de H., (coordinadora), *Universidad de Antioquia: historia y presencia...*, p. 550

No obstante, la Ciudad universitaria no fue un caso aislado de las transformaciones urbanísticas por las que atravesó Medellín durante esos años, sino que se desarrolló en un marco de modernización arquitectónica que afectó la apariencia de la ciudad y la forma en la que sus ciudadanos habitaban en ella.

Es indudable que los procesos de industrialización jugaron un papel determinante en esas transformaciones del paisaje urbanístico de Medellín y que esto afectó, de maneras diversas, el acervo arquitectónico del entramado urbano que existían en el pasado.³¹⁷ En ese sentido, podría afirmarse que la *modernidad arquitectónica* de la ciudad fue tanto causa como consecuencia de los procesos de industrialización por los que atravesó Medellín durante todo el siglo XX.³¹⁸

En Medellín, la modernización del entramado urbano tuvo para los bienes arquitectónicos una característica destacada: su no supervivencia.³¹⁹ La norma, en este caso, fue la transformación del paisaje por medio de la destrucción del patrimonio arquitectónico y su reemplazo por uno nuevo, lo que daba cuenta de una perspectiva de rechazo hacia el pasado y hacia lo que se consideraba viejo o anticuado.³²⁰ Como recuerda Marshall Berman

³¹⁷ Fernando Botero Herrera, “El espejismo de la modernidad en Medellín: 1890-1950”, en *Lecturas de Economía*, N°39, Medellín, julio-diciembre de 1993, pp. 11-58

³¹⁸ Fernando Viviescas ha afirmado que la modernización de la sociedad en Colombia no siempre estuvo acompañada de un desarrollo de las ideas de la modernidad arquitectónica en el país, tal como era entendida por autores como Le Corbusier, Walter Gropius o Bruno Taut, entre otros. Viviescas comprende el movimiento moderno en la arquitectura como un proyecto homogéneo en todas las latitudes en las que se desarrolla. Por ese motivo, afirma que no existió en Colombia dicho movimiento debido a que no se articuló “con su configuración a nivel mundial”. No estamos de acuerdo con esa perspectiva homogénea y compacta de las ideas del modernismo, tanto en la arquitectura como en las artes visuales, a pesar del carácter universalista del mismo discurso modernista. Pensamos que el modernismo debe ser entendido en sus particularidades y sus asincronías, y que las diferencias en cada caso, respecto al modernismo internacional, no niega la existencia de esas ideas en contextos diferentes al europeo o el norteamericano. Fernando Viviescas, “La ‘arquitectura moderna’: los esguinces de la historia”, en Fabio Giraldo Isaza, y Fernando Viviescas (comp.), *Colombia: el despertar de la modernidad...*, pp. 362 y 363.

³¹⁹ Fernando Botero Herrera, *Medellín 1890-1950...*, p. 193; y Luis Fernando Molina Londoño, *Fotografía de arquitectura en Medellín, 1870-1960*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2001, p. 26; y Jorge Orlando Melo, “Medellín: historia y representaciones imaginadas”, en *Seminario: Una mirada a Medellín y al Valle de Aburrá*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín y Biblioteca Pública Piloto, 1993, pp. 13-20

³²⁰ Para Viviescas, “a diferencia de los pioneros del movimiento moderno [internacional], nuestros arquitectos en ningún momento tuvieron problema ni interpretativo ni epistemológico ni ético con las formas culturales, económicas o políticas que habían mantenido las formas ancestrales de producción del poder, del espacio y de la cultura en Colombia. Al no tener ninguna discusión con lo anterior, no tuvieron que formular ningún proyecto, así fuese copiado o prestado y, por lo tanto, en esto se alejaban tremendamente de cualquier preocupación modernista.” Pensamos, contrario a la opinión de Viviescas, que la actitud de desprecio frente al patrimonio histórico arquitectónico, que se encuentra en la ciudad de Medellín, demostraría una actitud frente

rememorando a Marx, “todo lo que la burguesía construye, es construido para ser destruido”, debido a que los monumentos que ella erige no son rentables en el paso del tiempo.³²¹

En un primer momento, durante la primera fase de industrialización, la ciudad fue testigo de la destrucción de las construcciones de estilo colonial y republicano provenientes del siglo XIX. Posteriormente, hacía mediados del siglo XX, las víctimas fueron las obras proyectadas por el accionar de los protagonistas de la industrialización que se generaron en las primeras décadas del siglo XX siguiendo modelos europeos. Ejemplos de éstos últimos fueron el Teatro Junín y Hotel Europa o el Edificio Olano, de los que sólo quedan registros fotográficos.

Al respecto, Fernando Botero ha propuesto varias hipótesis para explicar el carácter efímero del patrimonio arquitectónico de la ciudad: por un lado, el predominio de ingenieros, por encima de arquitectos, tanto en la academia como en el sector de la administración pública de la ciudad, que a la hora de proponer proyectos arquitectónicos tienen en cuenta los valores de uso de las obras por encima de la riqueza estética o del estilo de las construcciones. Por otro lado, el predominio de intereses privados en la gestión urbanística de la ciudad ha conllevado a que se intente maximizar la rentabilidad de las propiedades inmobiliarias, lo que ha generado que se construyan obras con mayores espacios comerciales sobre las propiedades ya existentes.³²²

Según Orlando Melo, los procesos de modernización del entramado urbano en la ciudad de Medellín, que comienzan según el autor en 1880, estuvieron acompañados e impulsados por un interés “civilizatorio” que pretendía el “control de los hábitos y costumbres campesinos y su reemplazo por lo que se define como urbano.”³²³ En otras palabras, la modernización y el desarrollo de la ciudad en términos arquitectónicos y

a las “formas ancestrales de producción” del poder, del espacio y de la cultura. Además pensamos que, en este caso, esa actitud y su materialización tendría consecuencias históricas y sociales mucho más tangentes y trascendentes, a pesar de que no se exprese, necesariamente, en el plano teórico o discursivo. Fernando Viviescas, “La ‘arquitectura moderna’: los esguinces de la historia”, en Fabio Giraldo Isaza, y Fernando Viviescas (comp.), *Colombia: el despertar de la modernidad...*, pp. 362 y 363

³²¹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire...*, p. 95

³²² Otra hipótesis propuesta por Botero para explicar este fenómeno fue la constante adopción de modelos foráneos (primero haussmaniano y luego norteamericano). Fernando Botero Herrera, *Medellín 1890-1950...*, p. 196 y Fernando Botero Herrera, “El espejismo de la modernidad en Medellín: 1890-1950”..., pp. 37-40

³²³ Jorge Orlando Melo, “Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización”, en *Revista de Extensión Cultural*, N° 37, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Medellín, Septiembre de 1997, p. 12

urbanísticos estaba ligada a un proceso de “culturización” y de educación de la población, por parte de una élite política e industrial que se adjudicó el papel de “civilizar” a la sociedad.³²⁴ En ese sentido, las iniciativas de organizaciones como la Sociedad de Mejoras Públicas tenía como objetivo, además de la modernización de las estructuras urbanísticas y el mejoramiento de los servicios públicos, la inculcación de valores cívicos y el impulso cultural mediante la creación de instituciones para la educación como el Instituto de Bellas Artes.



Francisco Mejía, Hotel Europa y Teatro Junín, 1937, Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales.

El teatro Junín y el hotel Europa son ejemplos paradigmáticos de esas cuestiones que mencionamos. Ambos espacios fueron construidos en el edificio Gonzalo Mejía en 1924 por el arquitecto belga Agustín Goovaerts. Esta obra fue considerada por muchos expertos como el mejor ejemplo de arquitectura moderna realizada en el país durante los años veinte.³²⁵ El teatro, que tenía una capacidad para 4500 personas, y el hotel estaban construido siguiendo el estilo arquitectónico del *art nouveau* europeo.³²⁶ El edificio Gonzalo Mejía, nombre de empresario que comisionó su construcción, estuvo en pie hasta 1967 cuando fue demolido

³²⁴ Jorge Orlando Melo, “Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización”..., p. 15

³²⁵ Luis Fernando Molina Londoño, *Fotografía de arquitectura en Medellín, 1870-1960...*, p. 82

³²⁶ V.V.A.A., *Patrimonio urbanístico y arquitectónico del Valle de Aburrá*, Medellín, Área Metropolitana del Valle de Aburrá, 2010, p. 150

para construir la torre que se erguiría como el emblema moderno de la ciudad: el edificio Coltejer.³²⁷

Como mencionamos, para su edición de 1972 las *Bienales de Coltejer* pasaron de realizarse en el campus de la Universidad de Antioquia a ocupar los sótanos de ese recién construido edificio en el centro de la ciudad. Aunque se desconocen las causas del traslado de la sede, es posible que los conflictos estudiantiles dentro de la universidad hayan influido en la decisión de utilizar los sótanos del edificio Coltejer, que aún se encontraban sin terminar.



Construcción del edificio Coltejer, tomado de *Lanzadera*, N°1, julio-agosto de 1971

Cualquiera que haya sido el motivo, es interesante notar entonces cómo estas industrias propiciaron la demolición de un edificio de exhibición de artes escénicas como el teatro Junín, de un alto valor arquitectónico e histórico para la ciudad, para construir en ese

³²⁷ Además de la construcción del edificio homónimo, Coltejer realizó durante la presidencia de Uribe Echavarría barrios de viviendas para sus obreros y construyó la iglesia Divino Redentor en el actual barrio Simón Bolívar en Itagüí.

predio su emblemático edificio que habría de alojar posteriormente un evento de exhibición de artes visuales modernas y contemporáneas como las *Bienales de Arte*.

El diseño de la muestra de 1972

En la *Bienal* de 1972, llevada a cabo del 1 de mayo al 15 de junio, fueron presentadas alrededor de 600 obras de 220 artistas provenientes de 24 países de América, y de España e Inglaterra como invitados especiales. La selección de artistas internacionales estuvo de nuevo a cargo de Leonel Estrada y fue realizada por invitación directa, mientras que la representación colombiana estuvo a cargo de Darío Ruíz, Rafael Squirru y Eddy Torres. En esa edición la coordinación del evento estuvo a cargo del arquitecto Oscar Mejía, en reemplazo de Samuel Vázquez quien había renunciado a su cargo, y el diseño del montaje de las obras fue realizado Peter Egeen.

Entre la lista de invitados se incluían 57 artistas de Colombia, 21 de Estados Unidos, 18 de Argentina, 12 de Perú, 11 de México, 11 de Brasil, 9 de España, 9 de Uruguay, 8 de Venezuela, 7 de Inglaterra, 7 de Cuba, 7 de Chile, 6 de Guatemala, 5 de Ecuador, 4 de Paraguay, 3 de Bolivia, 3 de Canadá, 3 de Puerto Rico, 2 de Panamá, 2 de Nicaragua, 2 de Guyana y uno de Barbados, Jamaica, Costa Rica, República Dominicana, Haití, Honduras, El Salvador y Trinidad, respectivamente.

En la III edición, se amplió considerablemente el número de artistas antioqueños invitados que ascendió a diez, tres de los cuales recibieron menciones. Entre los antioqueños invitados se encontraron Dora Ramírez, Marta Elena Vélez, Rodrigo Callejas y Juan Camilo Uribe, muchos de los cuales pertenecieron posteriormente a la llamada *Generación Urbana*.³²⁸ Ese grupo –que recibió ese nombre por una exposición itinerante, realizada en 1975 con el título de *Once Antioqueños. La generación urbana*– representó durante esa década una generación de artistas jóvenes y contemporáneos de la ciudad de Medellín que

³²⁸ Luis Fernando Valencia, “La generación urbana”, en *El Colombiano*, Medellín, 30 de agosto de 1975, p. 2

adquirió cierta notoriedad en el campo artístico nacional después de su participación en la *Bienal de Coltejer*.

No obstante, la prensa capitalina afirmó que algunos artistas nacionales se quejaron de la “indiferencia y apatía” con la que fueron acogidas sus obras. Según informó Amparo Pérez, los organizadores les dieron mejor acogida a los artistas extranjeros debido a su más explícita filiación con las poéticas vanguardistas.³²⁹

A pesar de las críticas, en esa edición la selección de artistas colombianos no se limitó a aquellos que trabajaban de forma exclusiva con lenguajes del arte moderno o contemporáneo. Entre los pintores “primitivistas”, por ejemplo, se encontraba la obra del colombiano Román Roncancio García, un joven de 31 años que por entonces se encontraba preso en una cárcel de la capital, desde donde pintaba las obras que exponía.³³⁰ Su trabajo representaba plazas y paisajes típicos colombianos que expresaban la “visión ingenua e infantil de las cosas”, según la definición propuesta por María Isabel Estrada en su *Diccionario de Arte Actual*.³³¹

Una de las características más remarcadas de la selección de artistas expositores en la tercera bienal fue que no estuvieron incluidos los nombres más reconocidos del arte nacional o internacional, como Fernando Botero, Alejandro Obregón o Luis Caballero. De hecho, de la lista de 220 artistas solamente 17 habían participado en las dos ediciones anteriores y muchos de ellos se encontraban comenzando sus carreras artísticas. Un artículo publicado en el diario capitalino *El Tiempo*, se arriesgaba en afirmar que la ausencia se debía tanto a motivos personales como a objeciones con la organización o motivos políticos y socio-económicos:

Algunos comunicados hablan de “manipulación dentro de un sistema dirigido por la oligarquía para dividir a los artistas y desfigurar los problemas de sus países y el arte”. Se habla de una “Bienal capitalista” con dineros obtenidos de la plusvalía obrera, que predica “un arte sin fronteras, universal y situado en el terreno de nadie”, al margen de contradicciones sociales. Se denuncia un arte “reducido al nivel de

³²⁹ Amparo Pérez Camargo, “No hubo respeto por los artistas nacionales”, en *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1970, s/p.

³³⁰ “Roncancio: pinta en una celda y exhibe en la III Bienal”, en *La Patria*, Manizales, 30 de mayo de 1972, s/p.

³³¹ María Isabel Estrada, “Diccionario del arte actual”, en *El Colombiano*, Medellín, 7 de mayo de 1972, p. 4

mercancía” o hecho al gusto de las élites dominantes, que “estimula la competencia que sirva al sistema opresor”.³³²

Las palabras del comentarista de *El Tiempo* permitían constatar que la participación o la ausencia de los artistas a la tercera bienal, al margen de los motivos particulares de cada uno de abstenerse de asistir o no, dio cuenta tanto de los conflictos políticos que yacían dentro de la organización del evento como de la influencia de las coyunturas nacionales e internacionales en el desarrollo de la bienal.

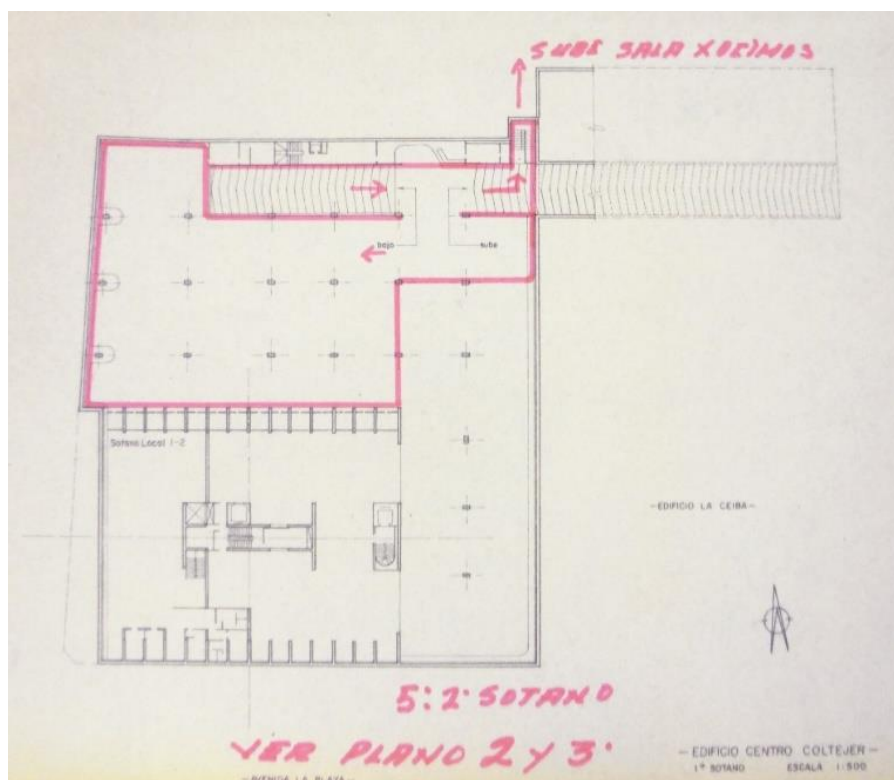
Las obras se expusieron en cinco bloques temáticos según los estilos que representaban que fueron diferenciados por colores y distribuidos en 41 salas: arte abstracto (que comprendía arte geométrico o constructivismo, arte orgánico o neogeométrico, arte informalista y arte óptico), arte figurativo (que incluída arte primitivo, arte kitsch, arte semifigurativo, arte hiperrealista, arte surrealista, nueva figuración y arte pop), arte tecnológico y científico (con obras de arte lumínico, arte cinético, arte audiovisual, arte biológico y biofísico), arte conceptual o de ideas (que incluída piezas de arte ecológico, arte corporal, arte de sistemas y arte antimuseo) y escultura.³³³ De esa manera, la exhibición intentó continuar el objetivo de presentar una muestra de lo más heterogéneo y amplio de las poéticas del arte contemporáneo.

El espacio de la tercera bienal presentó dificultades a la hora de realizar el montaje de las obras. Los espacios del edificio no fueron diseñados para la organización y presentación de exhibiciones de arte moderno y contemporáneo sino para albergar oficinas y locales comerciales. Por ese motivo, las salas en las que se presentó esa bienal no contaban con los espacios suficientes para el montaje de obras de gran tamaño o instalaciones. Así lo expresó la artista brasilera Paulina Ravinovich: “creo que en general todo está muy bien, especialmente la calidad, pero actualmente se está trabajando en unas dimensiones tan grandes, que por ejemplo los artistas brasileños están perjudicados, al no poder exhibir por

³³² “Arte de masas o acontecimiento capitalista”, en *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá, 7 de mayo de 1972, s/p.

³³³ “600 obras, 200 artistas, 29 países en la III bienal de arte coltejer”, en *Mujer*, N°114, Bogotá, mayo de 1972, s/p. Una descripción de las obras en la sala de Arte Conceptual puede encontrarse en Gina McDaniel Tarver, *The new Iconoclasts...*, pp. 170-190

la falta de espacio”.³³⁴ Ravinovich se refería a la obra de artistas como Humberto Espindola, quien no pudo llevar su obra por la imposibilidad de instalarla en las salas de 2,4 metros de altura del edificio.³³⁵



Planos del diseño de montaje de la III Bienal de Arte de Coltejer, 1972, Archivo Leonel Estrada

La muestra ocupaba un recorrido que incluía casi tres kilómetros y que sumaban cerca de siete mil metros cuadrados para la exposición de obras.³³⁶ El recorrido comenzaba por la entrada principal del edificio Coltejer, que daba a la importante avenida La Playa del centro de la ciudad. Una vez dentro del vestíbulo, los visitantes encontraban unas carteleras donde se enumeraban las tendencias y los estilos de la exposición y su ubicación. Además en este lugar se facilitaban planos que permitían llevar el recorrido según lo diseñado por los

³³⁴ Paulina Ravinovich, citada en Amparo Hurtado de Paz, “La III Bienal, Algo Increíble”, en *El Espectador*, 4 de mayo de 1972, s/p.

³³⁵ Reglamento operativo III Bienal de Coltejer. Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

³³⁶ “200 artistas y 600 creaciones en la III Bienal de Coltejer”, en *El Colombiano*, Medellín, 1 de mayo de 1972, p. 6

encargados del montaje, que se complementaron de flechas en el piso que marcaban la dirección.³³⁷ De esa manera, los organizadores de la muestra pusieron a disposición de los visitantes herramientas cuyo objetivo era subsanar los problemas de información que generaron críticas y confusión en la edición anterior.³³⁸

Como mencionamos, La *III Bienal* se presentó como una pre-inauguración de la torre Coltejer, un espacio único en la ciudad por sus características arquitectónicas, tanto por su altura como por su diseño, que se proyectó desde entonces como el emblema urbanístico de Medellín. No obstante lo despampanante del recinto, las instalaciones no contaban con todos los medios necesarios para que el público pudiese observar la muestra sin el agotamiento que conllevaba el recorrido de tres kilómetros y mínimo cuatro horas de duración.³³⁹ Entre los problemas de las instalaciones se encontraban un fuerte calor que agobió a los visitantes, según se afirmó en varios medios periodísticos:

El calor interno [del edificio], pese a la baja temperatura que hacía por la calle donde la gente tomaba fila para entrar a la Bienal, era sofocante. Adiós corbatas, sacos, chaquetas. Solo se veían manos agobiadas portando los accesorios elegantes o protectores del frío. Como artistas, un poco desgarrados, salía la gente a la puerta de Sucre.³⁴⁰

Asimismo, el periódico *El Tiempo* publicó una reseña sobre el espacio de exhibición donde se afirmaba que:

A varios metros bajo tierra, sin respiraderos adecuados y con una sola entrada y una sola salida, definitivamente las gentes que aspiran a “untarse” un poco de arte moderno, tienen que soportar grandes temperaturas y respirar un aire enrarecido, muchas veces aún más contaminado por la irresponsabilidad de los fumadores empedernidos [...] la gente que concurre a la muestra llega con mucho “ánimo”,

³³⁷ “Medellín al día: lo bueno y lo malo”, en *El Colombiano*, Medellín, 3 de mayo de 1972, s/p.

³³⁸ A pesar de los cuidados en el montaje y en la información brindada, la única salida del edificio que se dispuso a los visitantes estaba ubicada al finalizar el recorrido de toda la exhibición (es decir que los espectadores debían recorrer toda la muestra si quería salir del recinto) por lo que el montaje fue tachado de laberíntico y claustrofóbico por algunos cronistas. La afirmación de la muestra como un laberinto fue realizada por Beatriz Zuluaga en “El laberinto de los 40 salones”, en *La Patria*, Manizales, 3 de mayo de 1972, p. 1; Juan José García, “El público juzga la bienal”, en *El Colombiano*, Medellín, 11 de mayo de 1972, s/p.; “200 artistas y 600 creaciones en la III Bienal de Coltejer”, en *El Colombiano*, Medellín, 1 de mayo de 1972, p. 6

³³⁹ Hernando Giraldo, “Columna Libre”, en *El Espectador*, s/d., p. 2-A, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.

³⁴⁰ Floralba, “Una muestra para todos los gustos y comentarios”, en *La Patria*, Medellín, 3 de mayo de 1972, s/p.

pero el desaliento la agarra cuando comienza a sentir el intenso calor y el aire enrarecido del recinto.³⁴¹

Como evento satélite de la muestra principal del edificio Coltejer, el CAYC de Buenos Aires, con Jorge Glusberg a la cabeza, presentó 3 muestras sobre *Arte de Sistemas* en el Museo de Zea, que continuaban la experiencia de *Arte y Cibernética* presentada en la *Bienal de 1970: Arte de Sistemas*, exposición internacional presentada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en julio de 1971; *Arte de sistemas en la Argentina y Hacia un perfil latinoamericano del Arte*. Esa última muestra funcionó como espacio para la presentación oficial del llamado Grupo de los Trece que incluía a los artistas Jacques Bedel, Luis Fernando Bénédict, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala y Jorge Glusberg.³⁴²

La noción *arte de sistemas* fue acuñada por Glusberg para describir un modelo de “artista-antropólogo, portador de una conciencia expandida, que se proyecta como agente de la realidad a la que señala, modifica y documenta”.³⁴³ El *arte de sistemas* se refería a la comprensión de los procesos de producción artística y científica más que a los productos terminados que permitieran formular una reflexión sobre determinadas problemáticas contemporáneas. Con esa noción y el trabajo realizado desde 1970 en el CAYC, las actividades de Glusberg y los artistas que agrupaba tomaron un giro hacía el arte político comprometido ideológicamente que pretendía instaurar una vanguardia propiamente latinoamericana centrada en la búsqueda de un arte popular, antiinstitucional y opuesto a los valores de las clases dominantes.³⁴⁴

Para la tercera edición se suprimieron las figuras del jurado y los premios y, en su lugar, se nombró una junta asesora encargada de nombrar tres adquisiciones para la compañía

³⁴¹ Jaime González Restrepo, “Me Ahogo!”, en *El Tiempo*, Bogotá, 5 de mayo de 1972, p. 4B

³⁴² María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977...*, p. 31

³⁴³ María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977...*, p. 20

³⁴⁴ Para un rastreo de las modificaciones ideológicas del CAYC ver: Mariana Marchesi, “El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional”, en María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977...*, pp. 64-66

Coltejer por \$200.000, \$100.000 y \$50.000 pesos, cada una.³⁴⁵ La junta asesora estuvo integrada por el presidente de la compañía Rodrigo Uribe Echavarría, por el director de la *Bienal* Leonel Estrada, por el coordinador general de esa edición Oscar Mejía y por Jorge Molina Moreno y Francisco Pérez Gil. Además, se contó con la participación internacional, como asesores, de Jasia Reichardt de Polonia, Gillo Dorfles de Italia y el por entonces editor de *Art in America* Brian O'Doherty; y de Peter Egeen como director de montaje y de Rocío Monsalve como secretaria ejecutiva.³⁴⁶

La idea de suprimir los premios había sido presentada por Samuel Vásquez en la bienal anterior, y fue respaldada por muchos de los artistas participantes, entre ellos Julio Le Park y Jorge Páez Villaro. Ese último fue quien propuso que el dinero de los premios debía invertirse en la consolidación del aparato institucional mediante la construcción de un museo de arte moderno.³⁴⁷ Según Leonel Estrada, esa decisión fue tomada siguiendo el ejemplo de la *Bienal de San Pablo* donde “los artistas plantearon la desaparición de los premios contra la opinión de los críticos que si querían otorgarlos”, aunque en ese caso la idea no fuese aceptada.³⁴⁸

Según ha informado Fabiana Serviddio, la *Bienal de Venecia* había decidido eliminar la entrega de premios luego del escándalo de la edición de 1964, en donde el representante Leo Castelli les regaló autos a los miembros del jurado para que votaran a favor de su artista Robert Rauschenberg, quién terminó ganando el primer premio. Por su parte, Francisco Matarazzo Sobrinho, el organizador de la *Bienal de San Pablo*, se abstuvo de eliminar las premiaciones debido al supuesto desinterés que eso generaría en los artistas brasileños para participar de la bienal.³⁴⁹

³⁴⁵ III Bienal de Arte de Coltejer, *Boletín de noticias* #6, agosto de 1971. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

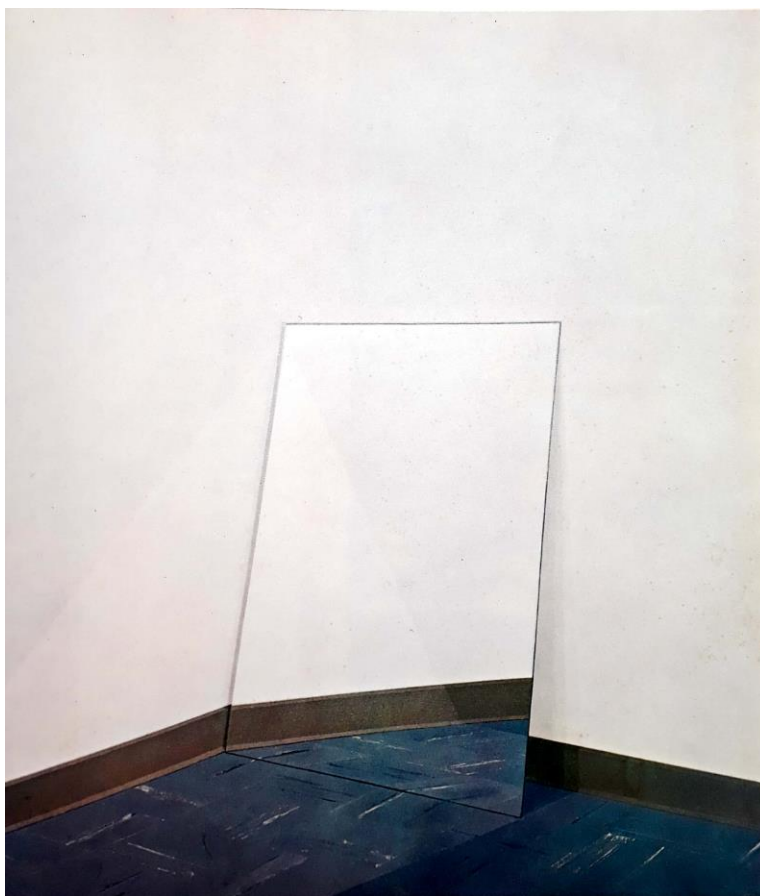
³⁴⁶ Al parecer, las modificaciones en la adjudicación de premios y la selección del jurado, así como otras medidas referidas al aseguramiento de las obras, fueron inspiradas por los reglamentos de la *XI Bienal de São Paulo*. “Reglamento – XI São Paulo” con anotaciones de Leonel Estrada, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

³⁴⁷ Jorge Páez Villaro, citado en “La próxima bienal debe eliminar los premios”, en *El Colombiano Dominical*, 10 de mayo de 1970, s/p.

³⁴⁸ Leonel Estrada, “La Bienal de Artes Plásticas de Coltejer invita a participar a pintores peruanos”, en *La Prensa*, Lima, 21 de septiembre de 1972, s/p.

³⁴⁹ Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*, Buenos Aires, Niño y Dávila Editores, 2012, p. 222

En el caso de la *Bienal de Coltejer*, la invitación de críticos de arte de procedencia exclusivamente europea como miembros de la junta y al tener una organización jerarquizada la selección de adquisiciones, éstas funcionaban de la misma manera de los premios de las ediciones anteriores. Por ese motivo, la modificación de los premios fue una cuestión más del plano discursivo que un verdadero reemplazo del sistema de premiación. Así lo señalaron varios comentaristas en una de las mesas redondas realizadas en el marco de la bienal, entre ellas las críticas de arte Marta Traba y a María Luisa Torres, quienes afirmaron que el nuevo sistema de adquisición, al mantener un orden jerárquico, perpetuaba el señalamiento crítico de las obras que había llevado a la abolición de los premios.³⁵⁰



Santiago Cárdenas, *Pintura con espejo*, 1972, Colección Coltejer, Museo de Antioquia

³⁵⁰ Beatriz Zuluaga, “El laberinto de los 40 salones”, en *La Patria*, Manizales, 3 de mayo de 1972, p. 1

Al parecer, la junta asesora escuchó las críticas al nuevo sistema y éste fue modificado. La decisión final de la junta fue de reunir la totalidad de la suma y repartirla en seis partes iguales para realizar ese número de adquisiciones, en lugar de tres. Las obras adquiridas fueron *Mañana Paramuna* de Olga de Amaral, *49 Tubos* de Mauricio Bueno, *Pintura con espejo* de Santiago Cárdenas, *Banda de usureros devorados por panteras negras* de Fernando Grillón, *Huerto en llamas* de Gyorgy Kepes y *Alegría de vivir* de Murry Tamers.

Además de esas seis obras distinguidas por el comité asesor, la compañía Coltejer decidió comprar 14 obras más para el acervo de su colección privada, seleccionadas también con la asesoría del comité. Entre las obras adquiridas se encontraba la del haitiano Joseph Jean-Guilles titulada *Plantación de repollos* y *Esculturas Hidráulicas* de Gyula Kosice.³⁵¹

Todas las seis obras ganadoras del premio de adquisición fueron realizados en formatos tradicionales, que podían ser fácilmente colgados en una pared. Es decir, ninguna de las obras ambientales o instalaciones fueron adquiridas, a pesar de que muchas de ellas habían tenido un reconocimiento por parte de la crítica, como ocurrió con la obra del norteamericano Ralph Martel.³⁵² La pintura de Fernando Grillón, por ejemplo, consistía en un díptico que representaba, mediante el uso de un lenguaje figurativo con colores planos y vibrantes, dos momentos de una cena en la que un grupo de personas pertenecientes a las élites económicas, eclesiásticas y políticas eran devorados por una jauría de panteras negras. Tanto en la manera de representar a los personajes como en el instante que retrataba, la obra de Grillón reflejaba un momento de decadencia de las élites económicas que terminaban siendo devorados por su propia arrogancia. Ahora bien, el que esta obra haya llamado la atención del comité asesor de las adquisidores, que recordemos estaba compuesto por miembros de la élite industrial de Medellín, nos dice algo sobre la forma en la que estos individuos se veían a sí mismos. Como han afirmado algunos autores, las élites industriales de Antioquia se caracterizaron por perpetuar unos valores culturales en los cuales “la

³⁵¹ Las otras 14 obras fueron: *Los constructores* de Nemesio Antúnez, *Serie Picasso* de Herman Braun, *Movimiento perpetuo* de Hugo Demargo, *Pinturas* de Equipo Realidad, *Seis fotos* de Carlos Ginzburg, *Hombre* de José Gurbich, *Plantación de repollos* de Joseph Jean-Guilles, *Hombre que cuelga* de Brian Nissen, *Cuatro dibujos* de Marie Oresanz, *Objetos para uso público* de Rómulo Polo, *Casita al sol* de Emilio Sánchez, *Tríptico* de Juan Camilo Uribe y Marta Helena Vélez, *Colores sonoros* de Gregorio Verdaneza y *De las soledades al ruido dorado de las muchedumbres* de Osvaldo Viteri. Ver: Miguel Garzón, “240 artistas nuevos en la Bienal de Medellín”, en *El Espectador*, Bogotá, 3 de mayo de 1972, s/p.

³⁵² Amparo Pérez, “Jurado fantasma en la Bienal”, en *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1972, s/p.

ociosidad, el despilfarro, la pompa, el sexo y el ceremonial” eran considerados inmorales.³⁵³ En este sentido, según pensamos, la elección de esta obra para formar parte de la colección de Coltejer más que una autocrítica al papel jugado por las élites locales en la sociedad, se trató de un acto simbólico, una suerte de manifiesto de diferenciación social, donde se reforzaba el ascetismo, la racionalidad y la mesura como características propias de la burguesía local.



Fernando Grillón, *Banda de usureros devorados por panteras negras*, 1972, Colección Coltejer, Museo de Antioquia

Como en la edición anterior, el Instituto Colombiano de Cultura ofreció dos becas para viajes, una para que un artista colombiano viaje al exterior y otra para que un artista extranjero viaje a Colombia. Dichos premios fueron otorgados, respectivamente, a Saturnino Ramírez y a Jorge Demirjian de Argentina.

³⁵³ Luis H. Fajardo, *La moralidad protestante de los antioqueños...*, p. 67; y Nicanor Restrepo Santamaría, *Empresariado Antioqueño y Sociedad, 1940-2004. Influencia de las élites patronales de Antioquia en las políticas socioeconómicas colombianas...*, p. 38

Como mencionamos, para la bienal de 1972 se realizó una mesa redonda en la Universidad de Antioquia con la participación de artistas y críticos de arte. En el evento, realizado antes de la inauguración de la muestra en la torre Coltejer, se expresaron fuertes críticas a la *Bienal* por sus filiaciones con la élite burguesa y empresarial de la ciudad de Medellín. Algunos de los participantes afirmaron que la muestra se trataba de “una simple artimaña publicitaria de Coltejer para aumentar sus ventas mediante la propaganda subliminal” y se cuestionó si con el evento esa compañía estaba “ayudando al arte latinoamericano o es el arte latinoamericano el que ayuda a Coltejer”.³⁵⁴ La discusión, que se generó entorno al objetivo y los alcances de la muestra y los posibles intereses económicos y publicitarios que ella movía, hizo que varios de los asistentes se retiraran del recinto antes de la finalización del evento.

Como hemos visto, el análisis de los modos de circulación y los espacios de distribución de las imágenes es indispensable para comprender las maneras en que esas imágenes se insertan dentro de la sociedad y permiten configurar las distinciones entre las clases sociales y los agentes del campo cultural.³⁵⁵ En ese sentido, podríamos concluir que la carencia de espacios especializados para la contemplación estética, como podrían ser el museo o la galería de arte moderno, debido en parte a la incipiente institucionalidad de la modernidad artística en Medellín, permitió establecer una relación particular entre las imágenes exhibidas en las bienales, sus comitentes y el público que las visibilizaron. Relación particular en el sentido de que permitió que el impulso modernizador de la bienal, entendiendo este como un estadio fundamental para el progreso cultural de la región –según proponían sus organizadores–, tuviese un alcance más amplio, masivo y directo.

La *Bienal de Coltejer*, en sus dos primeras ediciones, se presentó como una manifestación cultural que estaba al margen de los conflictos políticos y sociales por los que atravesaba el país y las instituciones de educación pública. No obstante, al ser eventos financiados y organizados por un sector de la burguesía local, tanto las obras que se expusieron como la muestra en su totalidad presentó un relato que intentaba instaurar unos valores culturales con los que esa burguesía pretendía diferenciarse: la modernidad artística

³⁵⁴ Jaime González Restrepo, “La Bienal en el banquillo”, en *El Tiempo*, Bogotá, 1 de mayo de 1972, p. 9

³⁵⁵ Néstor García Canclini, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura...*, p. 39

como una manifestación cultural del progreso y el desarrollo que traía la industrialización. De esa manera, la bienal como institución cultural permite comprobar que la ausencia de un programa político definido y explícito, es en sí mismo una postura política.

Al representar unos valores propios de un sector privilegiado de la población y al defender una actitud de autonomía frente a los problemas sociales y políticos, las *Bienales* generaron una resistencia que se caracterizó, en el caso del campo académico y estudiantil, por su heterogeneidad y su inconsistencia. No obstante, a pesar de alejarse del centro del conflicto y la lucha ideológica que representaba la Universidad pública, al mudarse en 1972 al centro administrativo de la compañía auspiciante, la *Bienal* siguió estando ligada en el imaginario de muchos artistas y espectadores a los intereses ideológicos y económicos de los grupos que representaba. Ese aspecto terminó influyendo en la participación de muchos de los artistas y, de esa forma, en el contenido mismo de la exhibición, en su calidad como muestra de arte y en el impacto que ésta tenía en el campo artístico y cultural local e internacional.

Capítulo III. La proyección y difusión social de la *Bienal de Coltejer*

“La Bienal de Medellín se convierte realmente en acontecimiento cultural cuando piensa en el público como participante activo frente al fenómeno estético.”³⁵⁶

Las *Bienales de Coltejer* fueron el evento artístico que mayor cantidad de público convocó en Medellín durante todo el siglo XX. Ya desde su primera edición la exhibición fue visitada por casi 90.000 asistentes, que viajaron de diversas ciudades del país con el pretexto exclusivo de visitar la bienal.³⁵⁷ Ese número fue creciendo considerablemente en los cuatro años siguientes, llegando incluso a duplicarse para la edición de 1970 que albergó a 170.000 espectadores en el mes y medio de su duración. Un número de asistentes bastante considerable si se tiene en cuenta que la edición de 1966 de la *Bienal de Venecia*, la exposición de arte más visitada en el mundo por esos años, tuvo un aproximado de 181.383 visitantes.³⁵⁸ La bienal de 1972 fue visitada por cerca de 478.000 espectadores, lo que significaba un aumento del 531% respecto de la primera edición de cuatro años atrás y 281% respecto de la segunda edición.

Cabe recordar que para la fecha de la tercera muestra, la ciudad de Medellín tenía aproximadamente un millón de habitantes, es decir, solo el doble del número de asistentes de esa la última edición de la *Bienal*. El éxito en términos de asistencia al evento podría explicarse, por un lado, por la carencia de exposiciones artísticas de tipo internacional que tenía la ciudad por esos años, que hicieron de la *Bienal de Coltejer* una novedad para el

³⁵⁶ Soffa Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad...*, p. 221

³⁵⁷ Cristina Restrepo et. al., “Cómo es el apoyo del gobierno al arte”, en *Boletín Claroscuro*, Medellín, Museo de Zea, enero-febrero de 1969, p. 6; y Conrado Uribe Pereira, “La gestión artística y cultural en Medellín, 1967-1981. Herencias, cambios y confrontaciones”, en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981*, p. 57

³⁵⁸ Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl...*, p. 193

público. Por otro lado, la entrada a los tres eventos fue gratuita y en un horario extendido (llegando a abrirse entre las nueve de la mañana y las nueve de la noche, en la segunda edición), con lo cual se presentó como una actividad de fácil acceso y atractiva para el público general.³⁵⁹

No solamente el número de visitantes de la bienal fue incrementando en sus tres primeras versiones sino que, también, la diversidad en la tipología de los asistentes se modificó con el aumento de espectadores. Según un artículo que publicó el diario *El Espectador* en 1968 sobre la *I Bienal Iberoamericana de Pintura*, algunas personas que participaron como guías de la exposición afirmaron que el público predominante de la muestra, además del universitario, estaba constituido por miembros de la clase media y de la burguesía local, al tiempo que se lamentaban de la poca participación que habían tenido en la muestra miembros de la clase obrera local.³⁶⁰ No obstante, a medida que el evento se hacía más masivo, el público que lo visitaba se diversificó para llegar a incluir desde niños, acompañados por sus docentes, hasta obreros, amas de casa, religiosos y, por supuesto, críticos y especialistas en arte.³⁶¹

De igual manera, muchos de los asistentes, según afirmó Leonel Estrada, “no han ido solo una vez sino tres, cuatro y hasta cinco veces” a observar la exhibición, lo que daba cuenta del carácter popular que logró la bienal gracias a ser un evento gratuito, de entrada libre, y con una agresiva campaña de difusión en medios regionales que incluía artículos, notas y publicidad en medios de información masivos. En varias oportunidades, Estrada fue enfático en afirmar que las *Bienales de Coltejer* fueron realizadas para un público no especializado y poco conocedor del arte moderno y contemporáneo: “No es una Bienal especializada para críticos de arte, ni ‘dealers’, ni coleccionistas. Es una Bienal para la gente corriente que la considera un Museo transitorio o Escuela viva del arte contemporáneo”.³⁶² Según afirmaba, las bienales y otros grandes eventos expositivos del mundo del arte solo tenían justificación

³⁵⁹ Conrado Uribe Pereira, “La gestión artística y cultural en Medellín, 1967-1981. Herencias, cambios y confrontaciones”, en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 61

³⁶⁰ Amparo Hurtado de Paz, “Reacciones del Público sobre la Primera Bienal”, en *El Espectador*, Medellín, 17 de mayo de 1968, s/p.

³⁶¹ Amparo Hurtado de Paz, “Descuelgan la III Bienal de Medellín”, en *El Espectador*, Bogotá, 15 de junio de 1972, s/p.

³⁶² Leonel Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”..., p. 2

si se expandían y establecían un dialogo entre un público masivo que exceda al propio del mundo del arte.

Ya hemos visto cómo esas declaraciones del director del evento estaban en consonancia con las locaciones elegidas para las muestras: en las dos primeras versiones favorecieron una importante participación de asistentes pertenecientes al estudiantado, tanto de la universidad de Antioquia como de otras instituciones de la ciudad y de la capital del país; y en la tercera permitió la llegada a la exhibición del público heterogéneo que habitaba o visitaba el centro de la ciudad.³⁶³

El objeto de estudio de este capítulo será la proyección social que tuvieron las *Bienales de Coltejer* en la ciudad de Medellín o, en otras palabras, el análisis de audiencias que visitaron las *Bienales*; las estrategias implementadas por sus organizadores para la formación de un nuevo público para el arte moderno y el arte contemporáneo en la ciudad; y los alcances que esos eventos tuvieron sobre su entramado social.

Para nuestro análisis de las audiencias de las *Bienales* hemos tomamos la clasificación propuesta por Juan Acha sobre los públicos del arte. El autor, habiendo advertido de antemano la heterogeneidad y diversidad que suelen tener las audiencias que visitan ese tipo de exhibiciones masivas, las ha clasificado entre: 1) el público general, tanto aquel “afecto al consumo masivo” e ignorante de las poéticas y propuestas del arte contemporáneo, como el perteneciente a las élites económicas, políticas y sociales que buscan en ese tipo de eventos mecanismos de prestigio social; y 2) los profesionales del arte, es decir artistas, críticos de arte o historiadores, poseedores de un conocimiento específico sobre lo que se exhibe.³⁶⁴

El capítulo estará dividido en tres secciones: en un primer momento veremos el proyecto pedagógico que se implementó y que marcó el derrotero de la *Bienal* como institución artística y cultural, cuyo objetivo era educar a la población de Medellín en las poéticas de la modernidad artística. Asimismo, en este punto abordaremos el público que se resistió a generar una apropiación de la modernidad artística como parte de su acervo cultural,

³⁶³ “Cerca de 100 mil personas han visitado la Bienal”, en *El Espectador*, Medellín, 6 de mayo de 1970, s/p.

³⁶⁴ Juan Acha, *El arte y su distribución*, México, Trillas, 2012, p. 229

ya fuera porque defendía otros lenguajes en las artes o porque éstas no le interesaban. Estas personas, en muchos casos, tomaron a la bienal como objeto de críticas o de burlas que se expresaron de formas diversas en múltiples medios locales como artículos críticos o caricaturas en diarios.

En segundo lugar, abordaremos al público especialista, es decir, los críticos de arte, los artistas y demás gestores del mundo del arte, que participaron de la *Bienal* en charlas y conferencias sobre el arte moderno y contemporáneo. Según pensamos, las ideas expresadas por estos agentes especializados, y los debates que generaron, contribuyeron a la formación de un público que, en muchos casos por primera vez, podía escuchar de primera mano esas ideas sobre el arte actual.

En la última parte de este capítulo veremos cómo el proyecto didáctico de la *Bienal de Coltejer* se articuló con un proyecto más amplio y ambicioso, que pretendía la formación de un ciudadano moderno, habitante de una ciudad moderna y poseedor de una actitud particular frente a la vida, y que se expandía más allá del conocimiento en los lenguajes actuales del arte. Nuestra hipótesis acá es que la *Bienal de Coltejer* se constituyó en un acontecimiento social y cultural en el momento en el que sus gestores la piensan como una institución formadora del ciudadano moderno, y no solo como un evento para la promoción y difusión de las artes. Ese impulso explica, a nuestro parecer, la importancia que se le dio al carácter didáctico, masivo y democrático de la exhibición, que pretendía exceder el ámbito propio de las artes para extenderse a la sociedad en su conjunto, como intentaremos demostrar.

3.1 El proyecto educativo de la *Bienal de Coltejer*

A mediados y finales de la década del sesenta, antes de la realización de las *Bienales de Coltejer*, el arte moderno y contemporáneo tenía poca circulación en la sociedad medellinense. A partir de la primera experiencia de 1968, los organizadores de la bienal encontraron necesario implementar un programa pedagógico que permitiera darle a los asistentes herramientas para la comprensión de las poéticas del arte actual que eran, en

muchos casos, desconocidas por el público local. Ese programa, que se propuso desde la *Bienal* de 1970 y encontró su punto de mayor materialización en el evento siguiente, modificó el carácter conceptual de la muestra y sus objetivos: desde ese momento, ésta fue pensada como una exposición didáctica y recreativa diseñada para un público no especializado.

Según afirmó Leonel Estrada mientras realizaba los preparativos para la segunda edición, la bienal estaba siendo proyectada no solo como una exposición de obras de arte sino como un evento cultural permanente, que incluyese cursos pedagógicos sobre el arte moderno y contemporáneo: “queremos que haya coloquios, mesas redondas, debates sobre los últimos avances y experiencias; queremos que el arte vaya a la universidad en forma de conferencia, libros, folletos, publicaciones.”³⁶⁵ Según informaba, las *Bienales* tuvieron como objetivo ser, antes que nada, “certámenes educativos”.³⁶⁶

Esa finalidad didáctica, que desde la gestión se le imprimió al evento, estuvo también presente en el trabajo que Estrada desarrollaba desde años atrás como crítico de arte y como gestor cultural desde la organización de eventos culturales en la Secretaría de Educación de Antioquia. De hecho, en opinión de Carlos Arturo Fernández, ese rasgo pedagógico fue definitorio de los aportes de Estrada en el ámbito cultural, tanto en sus aspectos formales como estilísticos y teóricos.³⁶⁷

Esa nueva dirección que se le dio al evento fue motivada, según el mismo Estrada afirmó, debido a la recepción de desconcierto que había generado la muestra de 1968:

La I Bienal de Arte Coltejer que se realizó en Mayo [sic] de 1968 tomó de sorpresa a mucha gente no solo por la magnitud del evento en sí, primero de esta naturaleza que se realizaba en el país, sino por la novedad del arte que allí se vió [sic]. La reacción de muchos fue de sorpresa pero en la mayoría fue de desconcierto; sensaciones suscitadas por la ignorancia sobre la evolución del arte en los tiempos actuales.

En la organización de la II Bienal de Arte de Coltejer [...] se ha tenido muy en cuenta la necesidad de ilustrar al público, previamente, sobre las innovaciones y hallazgos que ocurren en el arte actual, en qué consisten, quienes los descubren y

³⁶⁵ Entrevista a Leonel Estrada, documento mecanografiado, 1970, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

³⁶⁶ Leonel Estrada, “Lo que significaron y significan las Bienales de Arte”, en *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta...*, s/p.

³⁶⁷ Carlos Arturo Fernández, “Leonel Estrada, crítico de arte”, en *Artes, La Revista*, n°11 vol. 6, enero – junio, 2006, p. 18

cómo hay que verlos para lograr así una mejor comprensión, un mejor acercamiento del espectador a la obra de arte. Hasta es posible que se produzca algo más que comprensión y que el espectador poco avezado a estas lides tome conciencia de la importancia que adquiere cada día el arte, dentro de la cultura general de los pueblos.

Es preciso crear inquietud en un medio que no tiene museos importantes, que carece de buenas bibliotecas, de pinacotecas donde se pueda ver un Picasso, un Renoir, un Hartung.³⁶⁸

El carácter didáctico, democratizador y popular terminó presentándose como el motivo característico de la *Bienal de Coltejer*, al menos en sus ediciones de 1970 y 1972, y como un lineamiento institucional con el que se buscó marcar una diferenciación con otros certámenes culturales.³⁶⁹ Así lo expresó también Rodrigo Echavarría en el discurso de inauguración de la *II Bienal* cuando afirmaba que: “estamos complacidos porque este acontecimiento constituye para Colombia un nuevo medio didáctico. Queremos popularizar el arte.”³⁷⁰

El proyecto para una bienal didáctica y educativa, que nunca fue formulado de manera explícita, incluyó conferencias y cursos dictados por críticos de arte; publicaciones en medios no especializados como diarios o el boletín informativo de Coltejer *Lanzadera*; la presentación de películas, guías y planos para la información de los espectadores que visitaran la *Bienal*, entre otros mecanismos.

Charlas y conferencias

En 1970, la ampliación de la convocatoria, y la mayor heterogeneidad en el conjunto de la muestra en términos de propuestas estéticas, generó la necesidad de incluir, en el marco de la *Bienal*, eventos pedagógicos como conferencias y charlas cuyo objetivo era,

³⁶⁸ Leonel Estrada, “Información sobre la II Bienal de Medellín”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/d.

³⁶⁹ Leonel Estrada, “Carácter educativo y didáctico tendrá la II Bienal de Coltejer”, documento mecanografiado, mayo 1970, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, p. 2

³⁷⁰ Rodrigo Uribe Echavarría, *Discurso inaugural II Bienal de Coltejer*, Medellín, 30 de abril de 1970

fundamentalmente, informar sobre lo que se vería posteriormente en las salas de exhibición. Entre los críticos de arte nacionales y extranjeros que presentaron cursos o conferencias en la *Bienal de Coltejer* de 1970 estaban los argentinos Marta Traba y Jorge Glusberg, y los colombianos Germán Rubiano Caballero y Darío Ruiz.³⁷¹ Además de esas conferencias mencionadas, se presentaron otras charlas de los críticos Giobanni Lenci, Aldo Pellegrini, José María Moreno Galván, Mark Berkowitz.

El curso dictado por Darío Ruíz Gómez, cuyo objetivo era “preparar el ambiente para la realización de este importante certamen internacional”, incluyó conferencias sobre “el sentido de la expresión artística”, “lo orgánico y lo racional” en el arte, el racionalismo y la forma abstracta en el arte griego, renacentista y en la obra de Cezanne, y el arte y la ciencia como creadores de una nueva realidad.³⁷² Fue realizado en el mes de marzo de 1970 en las instalaciones del Museo Zea y, al igual que la entrada a la bienal, eran gratuito, pero éste requería de una inscripción previa.

En ese mismo mes, el historiador y crítico Germán Rubiano presentó dos disertaciones en el mismo museo, tituladas “El arte latinoamericano en el siglo XX”.³⁷³ Por su parte, Jorge Glusberg realizó una conferencia sobre arte y cibernética que tuvo como finalidad presentar un soporte teórico para la muestra de arte cibernético presentada en el Museo Zea en marco de la *Bienal*.

El 16 de marzo, Marta Traba presentó una serie de conferencias sobre arte “actual” en el que se trataban temas como la pintura de acción, el arte óptico, el *Pop-art*, la neofiguración, los happenings, el papel del cine y la tecnología en el arte y las relaciones de Colombia con el arte contemporáneo. El curso se titulaba “¿Qué sabe usted del arte actual?” en donde “arte actual” se entendía como “todas las formas y expresiones artísticas que se producen después de la segunda guerra mundial, en el periodo que sigue al formalismo

³⁷¹ “Notas Culturales”, en *El Colombiano*, Medellín, 4, 13, 16 y 17 de marzo de 1969, p. 5; y Conrado Uribe Pereira, “La gestión artística y cultural en Medellín, 1967-1981. Herencias, cambios y confrontaciones”, en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981*, p. 58

³⁷² “Cursillo sobre apreciación artística en el Museo de Zea”, en *El Colombiano*, 5 de marzo de 1970, s/p.

³⁷³ Gabriel Villa Villa, “Notas culturales”, en *El Colombiano*, 12 de marzo de 1970, s/p.

europeo desarrollado entre los años 10 y 40”.³⁷⁴ Estaba dividido en varios módulos donde se abordaban las principales tendencias, presentando las características de cada una y un listado de los artistas más representativos mediante explicaciones “concisas y documentadas” para un público no conocedor.³⁷⁵ El curso se llevó a cabo por cinco días y se realizó también en las instalaciones del Museo Zea.

A pesar de esa participación en la *Bienal* de 1970 como docente y conferencista, Marta Traba señaló en 1972 discrepar de las intenciones didácticas de esos eventos, expresando así su descontento por la experiencia anterior.³⁷⁶ En una de las mesas redondas realizadas en ese año, particularmente en la llevada a cabo a principios de mayo en el Teatro Pablo Tobón, Traba afirmó enfáticamente que se oponía a que el carácter didáctico de los eventos artísticos incurriera en una “bajada” del nivel discursivo con el que se analizaban las obras, para que estas pudieran ser entendidas por el público no especializado.³⁷⁷

Según afirmó Darío Ruíz en 1970, “Las conferencias preparatorias, los actos a realizar en los días del certamen, buscan sobre todo la afloración [sic] de un verdadero sentido crítico para que una vez terminada la Bienal el efecto de ésta no desaparezca, y deje una huella necesaria en nuestra propia cultura.” Pero para que eso suceda, continuaba Ruíz, era necesario democratizar radicalmente los alcances de la obra de arte. “Abiertamente entonces”, finalizaba:

Se puede decir que en este aspecto la Bienal está hecha para nuestra ciudad. No como una muestra más, como un acto limitado a unos cuantos, sino a partir de esa necesaria información que ella brinda; como un acto creador: porque la obra necesita del público, y porque el público necesita encontrarse en la obra.³⁷⁸

³⁷⁴ Marta Traba, Guía para el curso *Qué sabe usted del arte actual*, documento mecanografiado, Archivo Leonel Estrada, 1970.

³⁷⁵ “Marta Traba dicta curso en la Bienal de Coltejer”, en *Diario del Caribe*, Barranquilla, 16 de marzo de 1970, s/p; Ocre, “Segunda Bienal de Arte Coltejer”, en *El Correo*, Medellín, 21 de marzo de 1970, s/p.

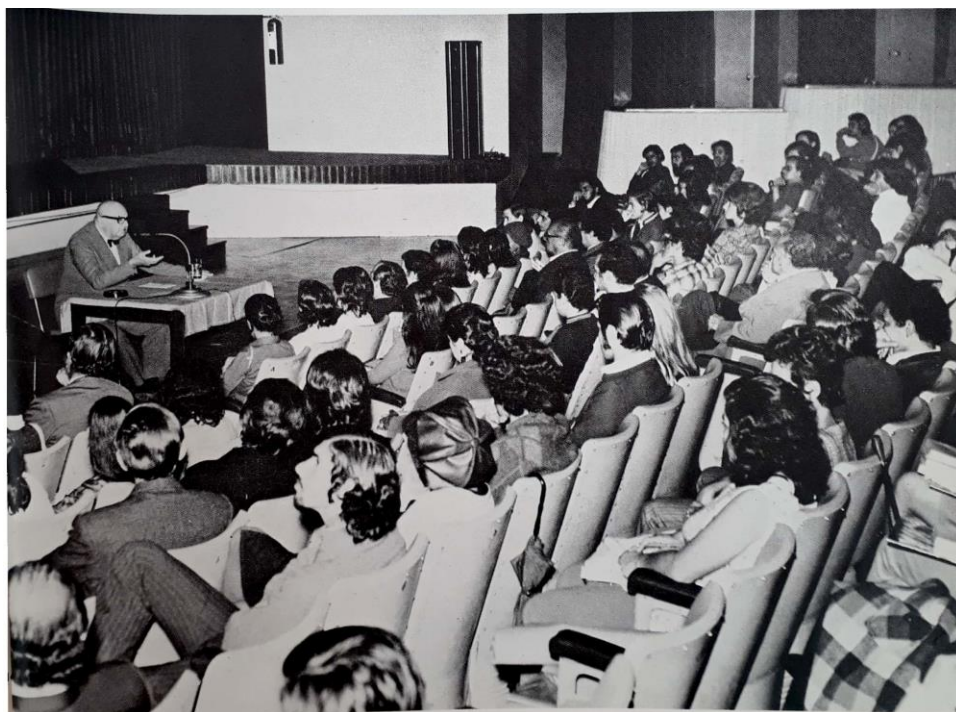
³⁷⁶ “En Debate, la Bienal de Arte”, reproducido en el catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta...* s/p.

³⁷⁷ Beatriz, “Críticos vs. Artistas”, en *La Patria*, Medellín, 3 de mayo de 1972, p. 14

³⁷⁸ Darío Ruíz Gómez, “Una bienal para Medellín”, en *El Colombiano Dominical*, Medellín, 26 de abril de 1970, s/p.

Se trataba, en definitiva, de implantar las poéticas de la modernidad artista, por medio de charlas y conferencias abiertas al público no especializado para, de esa manera, fortalecer esos lenguajes en el contexto cultural de la ciudad de Medellín.

Para la edición de 1972 también se realizaron importantes conferencias y cursos, inclusive meses antes de inaugurada la muestra oficial. Algunos de los conferencistas de la antesala a esa edición fueron los críticos argentinos Jorge Romero Brest y Rafael Squirru. El primero de ellos realizó tres conferencias entre el 2 y el 4 de noviembre de 1971 sobre la “problemática del arte joven en los países de alto desarrollo artístico”, otra sobre el arte joven en los países de “menor desarrollo artístico” y una última sobre las exposiciones y certámenes plásticos internacionales. Asimismo, fue publicado un texto de su autoría que consistía en un folleto educativo titulado “Qué es el arte”, donde, siguiendo la línea de los trabajos de Estrada y Marta Traba para la *Bienal*, se explicaban conceptos claros y sencillos para un público no especializado.³⁷⁹



Conferencia Jorge Romero Brest, III Bienal de Coltejer, 1972, Catálogo III Bienal de Coltejer

³⁷⁹ “Jorge Romero Brest se halla en Medellín invitado por Coltejer”, en *El Correo*, 4 de noviembre de 1971, s/p

Squirru, por su parte, presentó otras tres conferencias entre el 23 y el 25 de febrero de 1972 sobre “Las corrientes del arte contemporáneo”.³⁸⁰ También se realizó un coloquio con la participación de Gómez Sicre y de Leonel Estrada.³⁸¹ Todos estos eventos tuvieron el auspicio y la organización de la *Bienal de Coltejer* y se realizaron en el teatro Pablo Tobón Uribe con entrada gratuita.

Publicaciones y notas sobre artistas

Las conferencias y cursos que mencionamos fueron acompañados por una serie de notas o “comentarios” que se publicaron en los diarios locales sobre distintas manifestaciones plásticas del arte contemporáneo en las cuales se explicaba, con un lenguaje claro y conciso, en qué consistían los más recientes aportes de algunos artistas que podían apreciarse en la *Bienal*.

En la sección dominical del periódico *El Colombiano*, el de mayor tirada de la ciudad de Medellín, se publicaron notas críticas tituladas “Artistas que participarán en la II Bienal de Arte de Coltejer” meses antes de la inauguración de la muestra. Entre otros, los artistas abordados en esas publicaciones fueron: Lea Lublin (publicada el 11 de enero de 1970 con comentarios de Jorge Glusberg y Pierre Restany); Rodolfo Abularach (publicada el 4 de enero de 1970 con texto crítico de Roberto Cabrera); Entrevista a Luís Tomasello (publicada el 18 de enero de 1970, originalmente publicada en *La Nación* de Buenos Aires); Ernesto Deira (publicada el 8 de febrero de 1970); Sergio Camargo (publicada el 1 de febrero con comentarios de Jean Clay); Jesús Rafael Soto (publicada el 29 de marzo).

Algunas de las notas sobre arte publicadas en los diarios locales fueron escritas por el mismo Leonel Estrada, manteniendo el estilo didáctico que caracterizó su producción. Por ejemplo, en una sobre el “arte pobre” (o *arte povera* como se le conoció en Italia donde tuvo

³⁸⁰ Gabriel Villa, “Notas Culturales. Conferencias del Doctor Esquirru”, en *El Colombiano*, 18 de febrero de 1972, s/p.

³⁸¹ “Habla Gómez Sicre: ‘La III Bienal en pintura es progreso’”, en *El Tiempo*, Bogotá, 24 de mayo de 1972, p. 5-C

mayor influencia), Estrada afirmó que ese estilo se trataba de la expresión del “mensaje de ‘humildad de lo cotidiano’ [que] lleva implícito un elemento de protesta contra el arte tecnificado.”³⁸² Los comentarios de Estrada estaban plagados de ejemplos en los que se explicaba, en pocas líneas y partiendo de someras descripciones, el significado de obras y su relevancia dentro del contexto del arte contemporáneo internacional.

En la misma línea de esas notas, Estrada llevó a cabo la realización de un diccionario de términos estilísticos, titulado *Arte actual. Diccionario de términos, conceptos y tendencias*.³⁸³ En ese caso, el carácter de la publicación era marcadamente didáctico y fue repartido de forma gratuita entre los visitantes de la segunda bienal.³⁸⁴ Los conceptos se presentaban con el mayor nivel de claridad posible, con el objetivo de presentar un panorama de la producción artística, para la comprensión de un público no especializado.

El diccionario *Arte actual*, fue llevado a cabo gracias a las sugerencias del crítico Gil Tovar quien, en una carta con fecha de marzo de 1970, incitó a Estrada a considerar una “actividad de acercamiento de la *Bienal de Coltejer* a las clases medias o populares” que “contribuya a elevar el nivel de conocimientos de ese público, en lo que respecta al arte en sí y a su importancia social e incluso económica.”³⁸⁵

María Isabel Estrada, hija de Leonel, publicó una segunda edición del diccionario de movimientos artísticos del siglo XX, cuya finalidad era presentar una información instructiva sobre las obras presentadas en la muestra. El *Diccionario del Arte Actual* fue publicado en el periódico *El Colombiano* del 7 de mayo de 1972.³⁸⁶ En el texto María Isabel continuaba la línea de aquel publicado para la *Bienal* de dos años atrás: una lista de movimientos y estilos artísticos en orden alfabético, con definiciones explicativas claras y concisas.

Además del diccionario de Leonel Estrada y la segunda edición de su hija, Marta Traba presentó para la segunda bienal un texto titulado “Breve recuento de la pintura

³⁸² Leonel Estrada, “Comentario n°7”, documento mecanografiado, s/f., Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/p.

³⁸³ Consultado en la reedición: Leonel Estrada, *Arte actual: diccionario de términos, conceptos y tendencias*, Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, 2004

³⁸⁴ Beatriz Zuluaga, “Notas culturales” en *La Patria*, Manizales, 14 de junio de 1970, s/p.

³⁸⁵ Francisco Gil Tovar, “Carta a Leonel Estrada”, Medellín, 18 de marzo de 1970, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

³⁸⁶ María Isabel Estrada, “Diccionario del Arte Actual”, en *El Colombiano*, Medellín, 7 de mayo de 1972, p.4

moderna y actual con reflexiones al margen y una moraleja con signos de interrogación”. En el texto Traba continuaba la línea didáctica de la bienal al presentar, con un lenguaje claro y no especializado, aspectos generales de la historia reciente del arte moderno y contemporáneo.³⁸⁷ Según la autora, el arte moderno había desarrollado con perfecta coherencia desde 1874, con la muestra de los impresionistas, una nueva sensibilidad y una renovada manera de expresar y entender la realidad mediante la creación de un lenguaje específico. El texto exponía, entonces, un recorrido cronológico por ese desarrollo histórico, que incluía a Cézanne, Monet, Bonnard, Seurat o los “ismos” o vanguardias históricas, recuperando de ellos las obras que, según consideraba, permitían marcar la continuidad que caracterizó el modo de ver del siglo XX, a saber, la construcción de un lenguaje específico para la pintura. En el relato de Traba quedaban excluidos, según afirmó: “las manifestaciones populares y folklóricas, así como el ‘realismo socialista’, cuyas obras solo pueden alinearse en el anti-estilo ‘camp’, o sea en la apoteosis del mal gusto, la retórica cursi, y el exceso gratuito.”³⁸⁸

A pesar del carácter didáctico que se propuso desde esas publicaciones que mencionamos, sus mensajes y conceptos no eran siempre claramente entendibles para todos sus lectores. Así lo expresaron algunos comentaristas como Rocío Vélez Piedrahita quien denunció en la prensa local lo crípticas y complejas que resultaban las reseñas de los artistas que publicaron como antesala a la bienal, sobre todo para el público no especializado.³⁸⁹ Las críticas a las notas informativas estaban en sintonía con los comentarios que generó la enorme pluralidad y heterogeneidad de las propuestas expuestas, en los que se denunciaba que la exhibición consistía más un espacio de confusión que uno de confrontación y de educación. Así lo expresó también el periodista de un diario de Manizales Mario Escobar, quien se preguntaba si:

Tanto derroche de obras, de todos los estilos, técnicas y calidad, es buena para los espectadores. Si tendrá una función didáctica, como se planeó. Lo dudamos mucho, porque los que no somos expertos en el arte plástico, salimos un poco pensativos,

³⁸⁷ Marta Traba, *Breve recuento de la pintura moderna y actual con reflexiones al margen y una moraleja con signos de interrogación*, s/d., Archivo Leonel Estrada.

³⁸⁸ Marta Traba, *Breve recuento de la pintura moderna y actual con reflexiones al margen y una moraleja con signos de interrogación*, s/d., Archivo Leonel Estrada, p. 42

³⁸⁹ Rocío Vélez de Piedrahita, “La bienal al alcance de todos”, s/d., Medellín, 26 de abril al 4 de mayo, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

creyendo si es verdaderamente un enfrentamiento de nuestra problemática latinoamericana, o una tomadura de pelo de los artistas invitados.³⁹⁰

Para la bienal de 1970, a la que hacía referencia el periodista, se habían aceptado obras de lenguajes tan disímiles como aquellas que utilizaban medios tecnológicos para generar obras abstractas y otras que podían catalogarse dentro de la expresión más folclórica del arte tradicional de las islas del caribe, lo que había contribuido a exacerbar la confusión de parte del público. En otras palabras, no siempre la inclusión de poéticas diversas y divergentes tuvo un impacto positivo frente a los asistentes sino que generó mayores inconvenientes y retos a la hora de afianzar un programa educativo.

La bienal de 1972 intentó subsanar esos problemas al ampliar el carácter didáctico de la muestra anterior, con la inclusión de un mayor número de mesas redondas, charlas, conferencias, cursos de capacitación, una temporada teatral y un ciclo de cine sobre la vida de algunos artistas, aunque manteniendo la heterogeneidad de las propuestas y lenguajes que fueron aceptados en la exhibición anterior.

En esa línea de divulgación didáctica sobre el arte, a partir de 1971 la revista oficial para los trabajadores de Coltejer *Lanzadera* se unió al programa de divulgación y educación sobre temas relacionados a la *Bienal de Arte*. La revista, recordemos, comenzó como un boletín informativo sobre las novedades de la vida laboral de Coltejer que tenía una distribución libre y gratuita para las obreras y empleadas de la fábrica. No obstante, con la inclusión de ese tipo de notas sobre temas culturales la revista comenzó a ser uno de los medios impresos más importantes de información del evento.

Uno de los artículos educativos sobre temas artísticos que fueron publicados en ese medio fue “Pero que es el arte” [sic]. Según se leía al comienzo de la nota presentada en el primer número de 1971, su objetivo servía ser complemento informativo de la *Bienal de Arte* que tendría lugar el año siguiente:

Como una sección fija de la revista, presentaremos a ustedes temas relacionados con el arte y la Bienal Coltejer. En cada número obsequiaremos a los lectores

³⁹⁰ Mario Escobar, “La Bienal de Arte de Coltejer: cita del arte latinoamericano”, en *La Patria*, Manizales, mayo 24 de 1970, s/p.

reproducción de una obra. Despéguela y decore con ella cualquier lugar de la casa para darle alegría y calor.³⁹¹

El artículo contaba con reproducciones a color de una obra del argentino Rogelio Polesello y una en blanco y negro del hondureño José Antonio Velásquez, ambas presentadas en la *Bienal de Coltejer* de 1970. La nota respondía a la pregunta planteada en el título de manera clara y con ejemplos, afirmando que el “Arte es una manifestación nueva y distinta de una forma de belleza o de un mensaje”, que podía encontrarse tanto en pinturas como en objetos de la vida cotidiana como muebles o macetas (a pesar de que dichos objetos de la vida cotidiana y de la cultura popular quedaron excluidos de la exposición de la *Bienal*).³⁹²



Rogelio Polesello, sin datos, reproducido en *Lanzadera*, N°1, Medellín, julio-agosto de 1971

³⁹¹ “Pero que es el arte”, en *Lanzadera*, N° 1, Medellín, julio-agosto de 1971, pp. 44-47

³⁹² “Pero que es el arte”, en *Lanzadera*, N° 1, Medellín, julio-agosto de 1971, p. 44. Otro artículo publicado sobre conceptos básicos de apreciación artística fue “Ideas que nos pueden servir para que esa palabra ‘arte’ no sea tan misteriosa” en *Lanzadera*, N° 3, Medellín, noviembre-diciembre de 1971, p. 27

Además de permitir la distribución de imágenes entre sus lectores, el texto ofrecía un mensaje directo y didáctico que podía ser fácilmente entendido por el público no especializado –principalmente obreras de la fábrica– al que iba dirigido. Su objetivo era explicar a sus lectoras los lenguajes del arte moderno para que estas pudiesen visitar y observar las obras de la *Bienal de Arte* con herramientas básicas para su comprensión.

La financiación de una exposición internacional como la *Bienal de Arte* hizo necesario la publicación en *Lanzadera* de una nota explicando su realización y el motivo de esa enorme inversión para la compañía. El artículo se titulaba “Para que una bienal de arte” [sic] y fue escrito por el coordinador general de la muestra de 1972, el arquitecto Óscar Mejía. El autor explicaba los alcances y repercusiones de la muestra para el mundo cultural de Medellín con el acompañamiento de reproducciones de obras del artista Omar Rayo.³⁹³

Además del artículo mencionado, *Lanzadera* publicó en ediciones posteriores una reseña sobre la tercera bienal de 1972 titulada “La Bienal de Coltejer. Una bienal para aprender”, con reproducciones de obras expuestas en esa muestra; y dos artículos más en la edición N°5 de marzo-abril de 1972, incluido uno del director y principal organizador del evento Leonel Estrada.³⁹⁴ En ese último, Estrada afirmaba que una bienal “vale como vehículo de educación, de transformación del ambiente, de acercamiento social, de diálogo, más que como evento de promoción de artistas.” Lo importante, según explicaba, era que el arte expuesto en las *Bienales* le llegara al pueblo y que éste le “perdiera el miedo al arte”.³⁹⁵

A pesar de que Estrada no participó directamente en la edición de la revista, la línea que siguió esa publicación a partir de 1971 estaba en consonancia con los objetivos educativos que se le imprimieron a la *Bienal de Arte*. De esa manera, *Lanzadera* se enfocó en presentar, al igual que las *Bienales*, cuestiones de la cultura y el arte contemporáneos por medio de un lenguaje ameno y de fácil comprensión. A pesar de no ser nunca una publicación especializada en temas culturales y artísticos, el marcado énfasis en la presentación gráfica de la publicación, la reproducción de imágenes del arte contemporáneo y los artículos que

³⁹³ Óscar Mejía, “Para que una bienal de arte”, en *Lanzadera*, N° 2, Medellín, septiembre-octubre de 1971, pp. 46-47

³⁹⁴ “La Bienal de Coltejer. Una bienal para aprender”, en *Lanzadera*, N° 4, Medellín, enero-febrero de 1972, p. 3

³⁹⁵ Leonel Estrada, “Una Bienal que exporta cultura”, en *Lanzadera*, N° 5, Medellín, marzo-abril de 1972, s/p.

incluía hacen de la revista un importante medio de difusión y educación en las artes, en una ciudad donde no abundaban las publicaciones culturales y las que existían no estaban destinadas al público obrero.³⁹⁶ De esa manera, la revista cumplía con un propósito de democratización de las artes acercando esos contenidos a un público no especialista, cuyo acceso y conocimiento de las publicaciones culturales de los circuitos oficiales del arte era bastante limitado.

Catálogos

Los catálogos de las tres muestras fueron importantes medios de información sobre lo que se presentó en la exhibición principal. A pesar de haber sido editados en meses posteriores al cierre de la muestra, la calidad de su diseño y la información en ellos consignada hacen que, aún hoy, sean fuentes de primera calidad sobre las *Bienales de Coltejer*.

Para la edición de 1968 no fue realizado un libro sino solamente un folleto, de menor calidad y volumen, donde se reproducían las obras merecedoras de las menciones y de los premios, así como textos de los jurados en los que se hacía referencia al carácter de la muestra y de la bienal como institución. El diseño del folleto fue realizado con un fondo, sobre el que se ubicaban las imágenes, que reproducía la textura de un tejido, con lo cual se hacía énfasis en todas las páginas en la importancia de Coltejer como patrocinadora y medio que hizo posible la realización del evento.

Para las ediciones de 1970 y 1972 se editaron extensos libros que incluyen reproducciones a todo color de las obras premiadas y en escala de grises de otras obras participantes de la exhibición, en cantidad de una imagen por artista. Cada obra está acompañada de un texto, en algunos casos biográficos y en otros a modo de comentario sobre la obra en cuestión, que funcionan como enclave de interpretación o metatexto informativo.

³⁹⁶ El *Boletín claroscuro*, por ejemplo, publicado por el Museo de Zea, era uno de los pocos medios de difusión de eventos culturales en la ciudad de Medellín a mediados del siglo XX.

De esa manera, los catálogos de las *Bienales*, sobre todo en sus dos últimas versiones, dan cuenta de forma extensiva del panorama presentado en la exhibición, a pesar de que el orden de las reproducciones no concuerda con el diseño del montaje. Además de las reproducciones de las obras, los catálogos cuentan con los discursos de inauguración, textos sobre la muestra escritos por los jurados y comentaristas, así como algunas fotografías sobre los eventos complementarios a la exhibición principal, como charlas y conferencias, que permiten presentar un panorama bastante completo sobre los eventos.

Películas, guías y otros medios de información

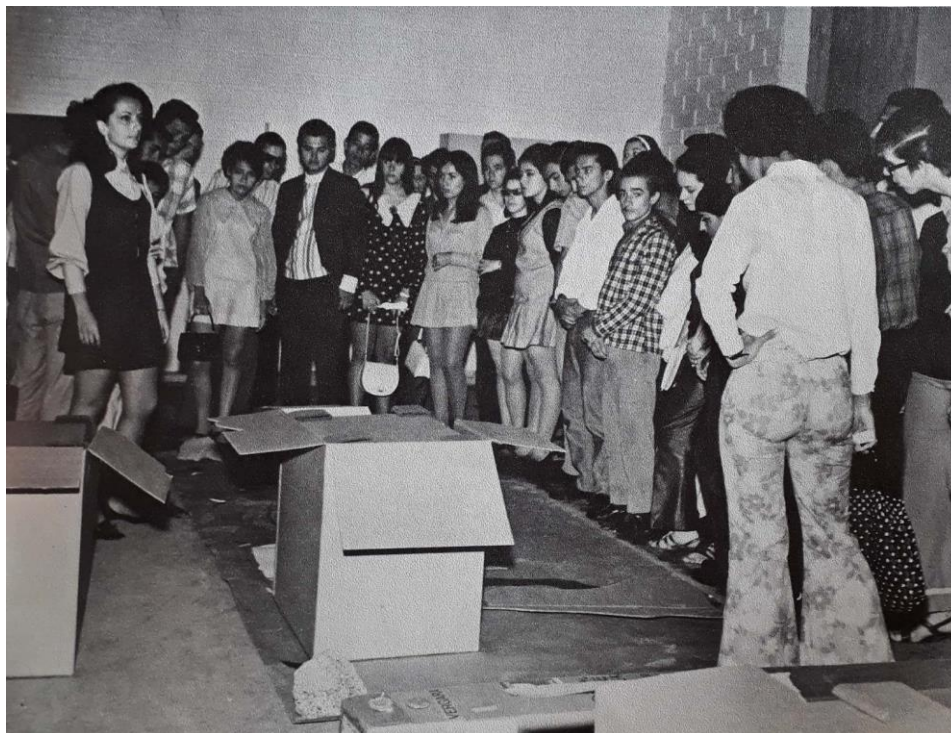
Para completar el programa didáctico, además de las conferencias, cursos y notas informativas, en la *II Bienal* se presentaron ciclos de películas sobre arte, artistas, técnicas y museos durante los 45 días de la muestra. Según informó la prensa local “varias entidades, como el Instituto de Cinematografía Argentino y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, así como varias embajadas europeas y suramericanas”, además de la embajada de los Estados Unidos, colaboraron en la programación de esa demostración artística.³⁹⁷

Los documentales fueron presentados diariamente en el teatro del Museo de Antropología donde se llevaba a cabo la bienal, también con entrada gratuita. Algunos de los títulos incluían las películas “Galería Nacional de Artes” (de la ciudad de Washington), “Escenas artísticas de U.S.A.”, “Arte del mañana” y “La visión americana” sobre la pintura norteamericana de los últimos 100 años. Asimismo, se presentaron películas que “muestran atrayentes escenarios naturales de los Estados Unidos de Norteamérica y documentales sobre los últimos logros en la exploración del espacio”.³⁹⁸ Es claro, haciendo un balance de esos títulos, que las películas presentadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y por la Embajada de Estados Unidos en la bienal, que eran el mayor número de la programación, tenían la finalidad de promover la imagen de ese país y de sus logros alcanzados tanto en el

³⁹⁷ Delphos Pop, “Cultura”, en *El Diario*, Pereira, 24 de enero de 1970, s/p.

³⁹⁸ “Documentales sobre arte serán presentados diariamente durante la Bienal de ‘Coltejer’”, en *El Correo*, Medellín, 26 de abril de 1970, s/p.

terreno cultural, como en el científico. Esto, sin duda, estaba en consonancia con el proyecto de difusión cultural que implementó los Estados Unidos durante el conflicto de la Guerra Fría en América Latina.³⁹⁹ De igual manera, esas estrategias contribuyeron a afianzar las críticas de cierto sector del estudiantado que percibió en el evento una intromisión de las políticas propagandísticas de Estados Unidos en la vida estudiantil y cultural colombiana.



Guía en la II Bienal de Coltejer, 1970, reproducido en Catálogo II Bienal de Coltejer.

Además de las películas y documentales presentados, la segunda edición contó con la participación de 20 guías para la información de los asistentes, que estaban dispuestas a responder preguntas sobre las obras o sobre el recorrido que los espectadores debían realizar. No obstante lo anterior, algunos problemas de organización y del montaje contribuyeron a mermar el carácter didáctico de la muestra y por ellos se recibieron numerosas críticas.⁴⁰⁰ Por ejemplo, a pocos días de la inauguración la mayoría de obras no contaban con carteles

³⁹⁹ Sobre este tema ver; Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Editorial Debate, 2001

⁴⁰⁰ Isaías González, “Artistas de toda América Asistirán a la Segunda Bienal de Medellín”, en *El Espectador*, Bogotá, 8 de Mayo de 1969; Amparo Hurtado de Paz, “Cuatro pisos para la III Bienal”, en *El Espectador*, Bogotá, 7 de abril de 1972, s/p.

informativos, lo que hacía que los espectadores no tuviesen datos sobre los autores de las obras, ni sus técnicas o estilos, lo que generó una enorme confusión entre los asistentes al momento de recorrer las salas.⁴⁰¹

El problema de la falta de información que se tuvo en la edición anterior fue corregido en la de 1972 con un detallado plano informativo que fue entregado de forma gratuita a los asistentes a su entrada. En el plano, que marcaba el recorrido que se sugería llevar por cada una de las 41 salas, se informaban qué artistas se encontraban en cada espacio y cuál era el estilo que marcaba la distribución de las piezas. En el momento de la inauguración, las obras contaban con carteles informativos que daban cuenta de su nombre y su estilo, lo que facilitó la labor de las guías. Asimismo, fue editado un folleto informativo, que además se publicó en periódicos locales, con el título de “Itinerario de la Tercera Bienal de Coltejer”.⁴⁰² En el texto, escrito por Eddy Torres e impreso por el Departamento de Relaciones Públicas de Coltejer, se narraba un recorrido por la exposición, en el orden que debían seguir los visitantes, con breves explicaciones de algunas de las obras y de los contenidos generales de las salas de exhibición. Según se advertía en la portada de la guía, no se trata en ella de análisis críticos de las obras exhibidas, sino de un detallado relato, artista por artista y según el orden de exposición, que tenía como fin servir de guía a los “espectadores no versados”.⁴⁰³ Este folleto y plano informativo fue completado, en la muestra en el edificio Coltejer, con la participación de 32 guías que acompañaban el recorrido del público para responder a las preguntas que éstos tuviesen.

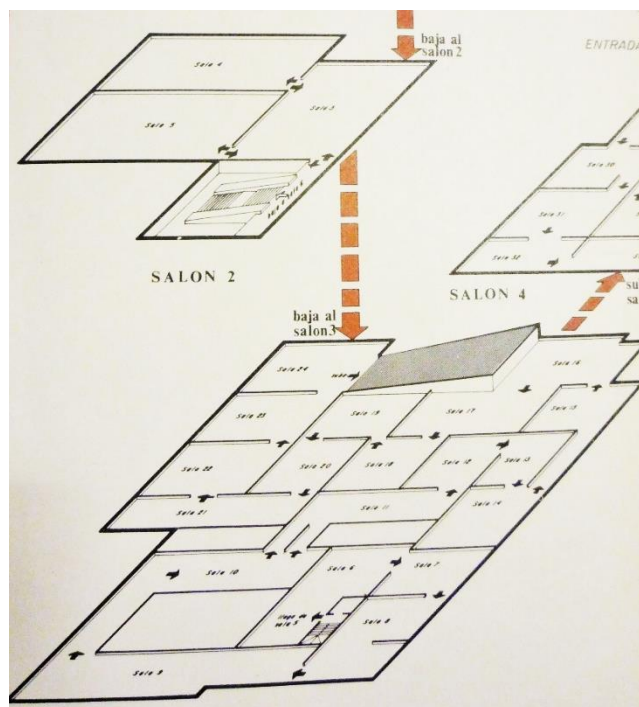
Para terminar, el proyecto didáctico realizado en el marco de la exposición principal de 1972 incluyó el *Festival de Arte Infantil* en el Jardín Botánico bajo la dirección de la artista brasileña Paulina Rabinovich y la coordinación de Francisco Pérez Gil, jefe de relaciones públicas de Coltejer. La actividad contó con la participación de 300 niños de diferentes escuelas de la ciudad y tuvo como objetivo acercar a los niños a la producción del arte actual,

⁴⁰¹ Martha Luz Posada, “De la bienal de Arte”, en *El Diario*, Medellín, 4 de mayo de 1970, s/p.

⁴⁰² “Itinerario de la tercera Bienal de Coltejer”, en *El Correo*, Medellín, 4 de junio de 1972, s/p.

⁴⁰³ Eddy Torres, *Itinerarios de la III Bienal de Arte Coltejer*, Departamento de Relaciones Públicas Coltejer, Medellín, 1970

por medio de actividades lúdicas en donde ellos mismo podían experimentar las técnicas artísticas del arte contemporáneo y moderno como la pintura de acción y expresionista.⁴⁰⁴



Itinerario de la Tercera Bienal de Coltejer (Detalle), 1972, Departamento de Relaciones Públicas de Coltejer, Archivo Leonel Estrada

El proyecto pedagógico de la *Bienal* continuó de la mano de Leonel Estrada incluso después de la suspensión del evento en 1972. Para 1986 Estrada pensaba realizar un proyecto para la *V Bienal de Coltejer* que, según sus declaraciones, iba a presentarse como una “bienal televisada” ya que incluiría un programa de televisión sobre las técnicas y la vida de los artistas, cuyo objetivo sería llevar información artística a todo el territorio nacional.⁴⁰⁵ Esta idea, que nunca se materializó, planteaba una unión entre la producción artística y los medios de comunicación de masas basada en la idea de que el arte es un medio de comunicación en

⁴⁰⁴ Amparo Hurtado de Paz, “Psicóloga infantil, en la Bienal”, en *El Espectador*, Bogotá, 12 de mayo de 1972, s/p.

⁴⁰⁵ Leonel Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”..., p. 3

sí mismo. Para Estrada, la utilización de la televisión permitiría llevar el arte a un público mucho más amplio y heterogéneo que el que podía visitar las muestras:

Una Bienal por televisión, transmitida con todas sus incidencias al mundo entero, sería algo inusitado. Un aporte positivo a la cultura popular, sería un impulso novedoso al desarrollo de la creatividad y a la educación estética. La información sobre un artista no se limitaría a mostrar sus obras; la cámara podría llegar a ofrecer distintos ángulos, a crear nuevas sintaxis visuales. Se lograría complementar las obras con hechos de la vida del artista. Se sacaría provecho de esta “semiótica televisiva”.

El hombre corriente, el que es tímido para entrar a una galería, a una exposición, tiene a su alcance estos medios modernos y a través de ellos le es posible aprender y familiarizarse con imágenes. La T.V. y la Radio, el periódico y la revista, son indudablemente los mejores medios para la comunicación e información masiva.⁴⁰⁶

El proyecto posterior de Estrada de una *bienal televisada* permite comprender las motivaciones que impulsaron, décadas antes, la formación de un público masivo, heterogéneo y no especializado a partir de la organización de las bienales y de su programa pedagógico que tuviese un alcance democrático. El boletín *Claroscuro* afirmaba desde 1970 con estas palabras ese carácter democratizador y popular de una bienal de arte, no enfocada a las élites conocedoras de los lenguajes del arte contemporáneo ni en los “nuevos ricos” que buscaban en esos lenguajes una fórmula de reconocimiento social, sino en el público general:

[...] los hombres del pueblo que viven al día, en contacto directo con el sol, con el agua y con la tierra, con los afanes de las horas que vuelan, podrán penetrar más íntimamente, podrán comprender mejor, sin muchas explicaciones y especulaciones petulantes, que ese arte instantáneo [el moderno y contemporáneo], fugaz, matérico, informal, corresponde a su existencia diaria; habrá entonces la comunicación entre el artistas y el pueblo que se sentirá expresado y será capaz de hacer y de sentir el arte, privilegio de unos cuantos en épocas superadas pero patrimonio popular en el presente cuando empieza a cumplirse cabalmente la visión orteguiana expuesta en “La rebelión de las masas”.⁴⁰⁷

Según lo había afirmado el mismo director de Coltejer, Rodrigo U. Echavarría, las bienales fueron un “certamen que nació tímidamente con claras intenciones sociales: educar

⁴⁰⁶ Leonel Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”..., p. 11

⁴⁰⁷ “Opinamos”, en *Boletín Claroscuro*, N° 21, Medellín, mayo de 1970, p.1

por el arte, promover la cultura, mostrar al país y al mundo lo que inquieta al hombre.”⁴⁰⁸ De esa manera, más que un evento dirigido a las clases que los financiaban, las *Bienales de Coltejer* se presentaron como una manifestación de las actitudes paternalistas de las élites industriales de la ciudad de Medellín, que buscaban “educar” y “civilizar” a la clase obrera.

Podríamos afirmar, entonces, que las *Bienales de Coltejer* con su programa didáctico pusieron en marcha un “ritual de civilización”, tal como es entendido por Carol Duncan respecto de los museos de arte, en donde se busca tanto la reafirmación de determinados sistemas de identificación social e ideológica, al tiempo que funcionan como de lugares de representación de valores simbólicos.⁴⁰⁹ El proyecto educativo desplegado en las *Bienales de Coltejer* buscaba, entonces, que el contenido “ritual” de la exhibición pudiese ser entendido y, de esa manera, practicado y apropiado por los espectadores de la muestra como parte de su acervo cultural.



Festival de Arte Infantil, 1972, Catálogo III Bienal de Arte de Coltejer

⁴⁰⁸ Rodrigo Uribe Echavarría, Discurso inaugural de la *II Bienal de Coltejer*, Medellín, 1970

⁴⁰⁹ Carol Duncan, *Rituales de civilización*, Murcia, Nausicaä, 2004, pp. 21-42

Rechazo al proyecto didáctico de las *Bienales*.

La promoción de la modernidad artística por parte de la burguesía industrial en Medellín encontró diversas expresiones de resistencia de sectores ajenos al campo del arte. La falta de interés por la modernidad tenía una motivación política e ideológica –como vimos en el capítulo anterior– o, simplemente, porque un sector del público no encontró en esos lenguajes una expresión artística con la que pudiese identificarse y de la que pudiese apropiarse.

Gran parte del público que asistió a las *Bienales de Coltejer* tuvo en ellas un primer acercamiento a los lenguajes de la modernidad o de la posmodernidad artística. Dicho contacto tuvo la particularidad de ser, como mencionamos, bastante tardío, sobre todo si se compara con otras latitudes del continente americano o inclusive con la capital de la república. Además de lo anterior, muchas de las obras que se mostraron en las bienales, en particular en su segunda y tercera edición, presentaban intentos por cuestionar las poéticas de la modernidad, como es el caso de ciertos *hapennings*, *performances* e instalaciones, que ponían en crisis la construcción formal del espacio modernista. Esto quiere decir que algunos de los espectadores de las bienales tuvieron la oportunidad de ver, en una misma exposición y por primera vez, tanto obras modernistas, que cuestionaban la concepción tradicional de representación en las artes, como otras que cuestionaban esos preceptos del modernismo.

Por ese motivo, la novedad en los lenguajes y en las formas de concebir el objeto artístico que se presentaron en aquellas exhibiciones fue objeto de confusión o de rechazo por parte muchos de los asistentes. A pesar de los esfuerzos por constituir a la bienal como un evento educativo, que permitiera una comprensión y apropiación del público hacia los lenguajes de la modernidad, muchos de los visitantes de la muestra tuvieron enormes dificultades en entender la complejidad de unas propuestas plásticas que, en muchos casos, se prestaban más para generar desconcierto que una experiencia estética.

En algunos casos, los diarios locales hicieron eco de los comentarios de descontento que expresaban los visitantes de la bienal ante las obras expuestas o ante todo el conjunto de la exhibición. En la primera edición, por ejemplo, la obra de Luis Caballero, que por llevarse

el primer premio recibió una importante atención por parte del público, fue objeto de un considerable número de comentarios y críticas tanto por su contenido como por su propuesta de composición formal. Los espectadores se quejaban del contenido sexual de la pintura y llegaron a afirmar que los jurados se dejaron “deslumbrar por las dimensiones del cuadro”.⁴¹⁰ En esa nota, escrita por la cronista Amparo Hurtado, se afirmaba, además, que según las guías de la exhibición: “Ni obregón, ni Omar Rayo, ‘dos de las vacas sagradas’ de la pintura colombiana, despertaron interés en el público, ‘seguramente porque ya tienen cansada a la gente con sus mismas obras en distintos colores’”.⁴¹¹

En otro artículo escrito por Rocío Vélez de Piedrahita, la autora afirmaba que ya desde la primera bienal el rechazo del público fue grande, no solo a las obras en sí, sino a las corrientes modernistas en bloque.⁴¹² Por su parte, Lía Bueno, publicista y docente de la Universidad de Antioquia que colaboró en la atención del público, afirmó en la prensa local que muchos de miembros del público de la bienal “vienen a reírse”, al tiempo que explicaba que “los niños salen sorprendidos” mientras “los mayores salen descontentos”.⁴¹³

Sobre la muestra de 1970 se afirmó que la falta de un catálogo impreso (que fue publicado después de comenzada la exhibición) y de carteles informativos, generó que muchos de los visitantes “anduvieran a ciegas” por el recorrido.⁴¹⁴ Por lo mismo, muchos periodistas afirmaron que se trató de una bienal “desorganizada como ninguna, por lo menos al abrirse”, lo que sin duda opacó el carácter pedagógico que se le quiso imprimir a la muestra.⁴¹⁵

Según la historiadora Carmen María Jaramillo, el enfoque pedagógico de las bienales, sobre todo desde la segunda edición, fue fundamental para el éxito de los certámenes y para generar “un puente entre el público y la nueva concepción del arte que rompía con cualquier esquema de aproximación existente.”⁴¹⁶ No obstante, las declaraciones de algunos de los

⁴¹⁰ Amparo Hurtado de Paz, “Reacciones del Público sobre la Primera Bienal”..., s/p.

⁴¹¹ Amparo Hurtado de Paz, “Reacciones del Público sobre la Primera Bienal”..., s/p.

⁴¹² Rocío Vélez de Piedrahita, “La bienal al alcance de todos”, Medellín, 26 de abril al 4 de mayo, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

⁴¹³ Amparo Hurtado de Paz, “Reacciones del Público sobre la Primera Bienal”..., s/p.

⁴¹⁴ Hernando Correa, “Impresionante éxito la II Bienal de Arte”, en *El Espacio*, Bogotá, 2 de mayo de 1970, s/p.

⁴¹⁵ “Premios en la II Bienal de Arte de Medellín”, en *Boletín Claroscuro*, N°21, Medellín, mayo de 1970, p. 3

⁴¹⁶ Carmen María Jaramillo, *Fisuras del arte moderno en Colombia*..., p. 237

asistentes, así como muchas imágenes satíricas que se publicaron en diarios locales, permiten comprobar que aunque dicho puente se propuso, no siempre fue efectivamente transitado.

Para la segunda bienal, se dispusieron carteles dentro de los muros de la exhibición para que los visitantes pudiesen escribir sus comentarios sobre la muestra. En ellos, además de los ataques contra la bienal como institución de la burguesía, podían leerse notas que permitían comprobar esa reacción de confusión que tenían muchos de los asistentes ante los lenguajes del arte moderno:

Yo no digo nada, pero me confundo. [...] Lo mejor de todo está en la actitud que toman las personas al mirar cosas que no comprenden. [...] Le falta más explicación a las obras. [...] Qué es esto? [...] Me quedé en las mismas. [...] Faltan catálogos. [...] No entendí nada de los cuadros. [...] Falta más expresión realista, símbolos solo los entienden las personas eruditas. [...] Cómo se capta el mensaje? [...] Somos poquitos los que entendemos. [...] Lástima que casi nadie la entienda, pero es sensacional.⁴¹⁷

Algunos otros fueron aún más directos al expresar su inconformismo:

Deberían cobrar para que así les den desayuno a los artistas que estén vagando. [...] Horrible y obsceno. [...] Hablamos de nivel moral cuando estamos en el fondo de un abismo, del caos. [...] Son todas unas mentes locas. [...] Les sobró locura y les faltó arte [...] No queremos más ridiculeces de este tipo.⁴¹⁸

Según el artista Jorge Páez Villaro, la confusión de los visitantes a la bienal se debía a que muchos de ellos llegaban a ella con unas ideas preconcebidas sobre el arte que estaban aún arraigadas en una concepción “clásica” del mismo. Por lo mismo, recomendaba a los visitantes que decían “no entender nada” visitar la muestra cuantas veces sea posible, hasta que se vayan familiarizando con las formas y las obras de forma paulatina.⁴¹⁹

Si la bienal de 1970 se caracterizó por su marcado énfasis educativo, la bienal de 1972, a pesar de continuar con esa dirección, fue caracterizada por la incomprensión y la

⁴¹⁷ “Cómo está recibiendo la II Bienal, el público?” en *El Correo*, Medellín, 6 de mayo de 1970, s/p

⁴¹⁸ “Cómo está recibiendo la II Bienal, el público?” en *El Correo*, Medellín, 6 de mayo de 1970, s/p

⁴¹⁹ Jorge Páez Villaro, citado en “La próxima bienal debe eliminar los premios”, en *El Colombiano Dominical*, 10 de mayo de 1970, s/p.

confusión que generaban las obras en exposición que, en muchos casos, se agudizaba con el cansancio generado por el extenso recorrido de la muestra.⁴²⁰

Además de esos comentarios, luego de la inauguración fueron publicadas cerca de una veintena de caricaturas en varios diarios locales que también permiten dar cuenta de las actitudes de desconcierto, y en algunos casos de desprecio, ante la modernidad artística. El análisis de esas imágenes es importante ya que pensamos que nos permite reconstruir el horizonte cultural de los espectadores de las obras de la *Bienal de Arte*, sobre todo de aquellos que no estaban interesados en la modernidad artística o que no lograban entenderla.⁴²¹

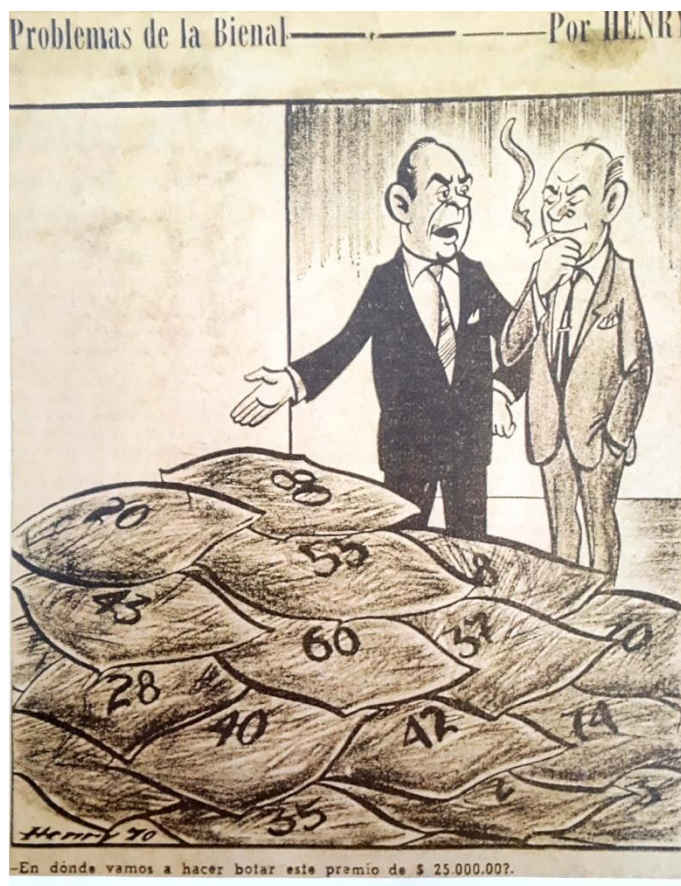
Sin duda alguna, las burlas y sátiras a las obras de arte modernas no son algo nuevo de la *Bienal de Coltejer*, sin embargo, problematizar esa recepción de la modernidad artística nos permite comprender las dificultades que ésta tuvo para instaurarse como manifestación del acervo cultural en la sociedad que estudiamos. En ese sentido, las caricaturas funcionan como *imágenes traductoras* en la medida en que en ellas hay una translación los lenguajes modernistas de las obras expuestas en la bienal a otro lenguaje que era más accesible para los espectadores y por medio del cual se hacían comentarios críticos y satíricos.

Los artistas Henry y Elciades realizaron comentarios sobre las obras ganadoras en la *Bienal* de 1970 en dos de sus caricaturas publicadas en *El Colombiano* y en *El País*, respectivamente. La obra de Henry representaba la controvertida instalación de Bernardo Salcedo “Hectárea”, con dos sujetos –posiblemente miembros del comité de organización de la *Bienal*–, que se preguntaban dónde iban a tirar la obra ganadora de \$25.000 pesos una vez terminada la exhibición. Por su parte la obra de Elciades mostraba a uno de los jurados quien, enojado, le respondía a una espectadora frente a la obra de Luis Tomasello que el artista no había ganado el primer premio debido a la cantidad de cuadros que ésta tenía. Ambos dibujos demuestran de las dificultades que tuvo el público para entender y aceptar las decisiones de los jurados en la adjudicación de los premios debido al carácter transgresor de las piezas

⁴²⁰ Carlos Lopera Arango, “Bienal? Y eso qué es?”, en *El Correo*, Medellín, 15 de mayo de 1972, s/p.

⁴²¹ Para una reflexión sobre el uso de la caricatura como fuente para la historia ver: Thomas Milton Kemnitz, “The cartoon as a historical source”, en *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 4, N°1, verano, 1973, pp. 81-93

ganadoras y al proponer éstas nuevas concepciones del espacio y de la materialidad en las obras de arte.



Henry, *Problemas de la Bienal* (Detalle), 1970, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia

En algunos casos, las caricaturas daban cuenta de los debates que se generaban en el campo cultural respecto de los lenguajes de la modernidad, como aquellos referidos a la validez de la pintura abstracta. En una tira cómica publicada en el diario *El Correo* del 26 de abril de 1970, por ejemplo, se satirizaba ese tipo de lenguajes por su incapacidad de dar cuenta de la realidad naturalista. La caricatura realizada por el artista Velezefe se componía de cuatro secciones. En la primera de ellas dos personajes, al parecer un artista y un periodista, comentaban sobre una pintura abstracta de la que su creador afirmaba sentirse

orgulloso de haberla creado “cuando tenía apenas tres años”. En otra, dos observadores comentaban sobre el carácter pornográfico de dos pinturas abstractas nombradas “desnudos”.



Velezefe, *Humor pictórico*, 1970, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antiquia

Las concepciones tradicionales de la obra de arte como producto de un trabajo laborioso y que daba cuenta de una destreza técnica generó comentarios entre el público que no entendía las críticas que proponían ciertos artistas a ese carácter idealista de la obra de arte. Asimismo, muchas de las caricaturas daban cuenta del desconcierto que generaba la

utilización de nuevas técnicas como aquellas donde la tecnología reemplazaba la mano de obra del artista.

Cabe destacar que, a pesar del éxito que tuvo la *Bienal de Coltejer* en lo que respecta a la cantidad de visitantes, las caricaturas publicadas en los principales diarios de la ciudad llegaban a un público mucho más numeroso debido a sus canales de distribución. Al respecto, Thomas Milton Kemnitz ha señalado que, en muchos casos, las ideas expresadas en este tipo de imágenes caricaturescas han tenido un alcance más directo y amplio que las comunicadas en otros medios como en las columnas de opinión de los diarios. En ese sentido, las caricaturas pueden ser, en muchos casos, herramientas más efectivas para la formación de opiniones colectivas que el discurso hablado o escrito.⁴²² De igual manera, muchas de las personas que tenía acceso a estas imágenes no visitaron la exhibición, por lo que su percepción de las obras se limitó a la traducción y a los comentarios que realizaban los caricaturistas.



Velezefe, *Argumento*, 1970, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia

⁴²² Thomas Milton Kemnitz “The cartoon as a historical source”..., p. 84 y 86

3.2 Aportes del público especializado: los debates de la crítica de arte.

El carácter popular que se le imprimió a la *Bienal* desde su segunda edición no impidió que parte importante del público asistente estuviese conformado por personalidades del campo artístico como críticos de arte, artistas, coleccionistas y periodistas. Como afirmó Leonel Estrada en uno de los textos que escribió como estrategia de difusión del evento, la lista de personalidades del mundo del arte incluía algunas de las figuras más relevantes dentro del contexto internacional:

Entre las personas que han venido para la II Bienal figuran: Gene Baro, crítico de arte norteamericano de la Revista “ART NEWS”, Jaqueline Bernitz, crítica de New York que fue enviada por la revista Art Magazzine [sic]; Luis Lastra, director de la Galería Pyramid de Washington quien fue enviado por la Revista Art Gallery, también de New York. [...] De Londres vino Charles Spencer, director de la Revista Art and Artists [sic]. De Buenos Aires Jorge Glusberg, director del Instituto de Arte y Comunicación. De Montevideo, María Luisa Torrens, la crítica más prestigiosa del Hemisferio Sur [...] ⁴²³

La visita de esas personalidades, así como la de los demás artistas, gestores culturales, críticos de arte y periodistas, fue fundamental para la consolidación de un campo artístico que logró, en ese momento, cierta autonomía gracias a las discusiones, debates y conflictos que la *Bienal* propició sobre temas propios del arte y la cultura. Asimismo, los debates que se generaron desde los espacios de difusión de la *Bienal*, contribuyeron a la formación de un público para el arte moderno y contemporáneo que conociera los temas que preocupaban a la crítica especializada del contexto regional y, de esa manera, fue una parte fundamental del proyecto didáctico de la *Bienal de Coltejer*.

A continuación veremos algunos de esos debates que se generaron en las mesas redondas organizadas por la *Bienal* y en los artículos periodísticos o críticos que se publicaron con motivo del evento. Hemos dividido esos debates en dos bloques que, a nuestro parecer, dan cuenta de los temas que más controversias generaron dentro de los agentes del

⁴²³ Leonel Estrada, “Ecos de la Segunda Bienal Coltejer”, documento mecanografiado, mayo 1970, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, p. 2

campo cultural: en primer lugar, el debate entre los lenguajes más tradicionales del arte, como la pintura figurativa, por ejemplo; y las nuevas experiencias que se proponían desde las poéticas del arte moderno y contemporáneo, que iban desde la pintura abstracta hasta los medios no tradicionales como instalaciones o performances. En segundo lugar, las discusiones sobre la identidad de un arte propiamente latinoamericano y el papel de las instituciones de arte regionales, como las *Bienales*, en su promoción y difusión.

Debate entre defensores de la pintura figurativa y el arte abstracto o no-figurativo

Hemos visto cómo la difusión y popularización de los lenguajes del arte moderno en la ciudad de Medellín no solo ocurrió tardíamente con respecto a otras latitudes del continente, sino que tuvo la particularidad de traslaparse con los lenguajes que cuestionaban algunos de los valores de esa modernidad. En un lapso de tan solo cinco años –cuyo inicio podría marcarse desde la gestión de Leonel Estrada en la promoción de eventos culturales o con la aparición de ciertas galerías de arte en la ciudad desde 1964–, Medellín recibió el influjo del arte moderno y del arte posmoderno o contemporáneo, con los respectivos debates que esas poéticas proponían sobre la naturaleza del arte y su papel en la sociedad contemporánea.

La rapidez con la que se presentó la modernidad y la posmodernidad artística en las *Bienales de Coltejer* fue un motivo de crítica por parte de un sector de la prensa más conservadora. En varias notas se llegó a cuestionar la capacidad de la cultura colombiana de apropiarse de esos lenguajes artísticos al no haber tenido los procesos “normales” de “desarrollo” propios de las sociedades del primer mundo. Así lo expresaba Sáenz Moreno, por ejemplo, en 1970:

Colombia, es bien sabido, está en una etapa elemental de desarrollo en todas las actividades económicas, sociales, políticas y culturales. Se pretende en algunos aspectos, y especialmente en el de la cultura artística, forzar el normal desarrollo de sus disposiciones, introduciendo gérmenes de otras latitudes que degeneran, sino matan el embrión en el estado actual de desarrollo. [...] Y a este país joven que apenas está aprendiendo a conocerse y a conocer el medio en que vive, es brutalmente disociado y desorientado con manifestaciones pseudo artísticas [...]

estimuladas por la desesperación, el desorden mental y moral de los llamados críticos de arte.⁴²⁴

Las ideas de Sáenz Moreno denotaban una concepción teleológica y lineal de la cultura y de las artes con las que se entendía que cualquier desarrollo cultural, o su apropiación en el medio latinoamericano, debían atravesar por un proceso orgánico. Opinión parecida tenía Iván Palacio, quien afirmaba que la sociedad colombiana no estaba preparada para aceptar y comprender los mensajes de la vanguardia artística internacional debido a que estos lenguajes habían llegado en un proceso apresurado. Para el autor, la *Bienal de Coltejer* y el *Festival de Ópera* auspiciado por Haceb, eran eventos más publicitarios que intentos por traer al país una cultura artística a la que el pueblo, salido tan recientemente del “analfabetismo” no tenía ni intención ni capacidad de apreciar.⁴²⁵

A diferencia de lo que ocurrió en otras ciudades, en Medellín instituciones como las *Bienales de Arte* permitieron la circulación de imágenes de la modernidad o posmodernidad artística internacional antes de que la mayoría de artistas locales se acercaran a esas poéticas. Eso explica el que, por ejemplo, las obras de los artistas de Medellín hayan tenido poca o nula participación en las dos primeras ediciones de la bienal.

La falta de interés por los artistas locales hacia el modernismo no estaba solo justificado por la deficiente circulación de esas imágenes en el periodo anterior a las *Bienales*, sino que se basaba también en el arraigo que tenía el concepto del arte como manifestación y representación de la belleza del mundo natural, que no se encontraba en las poéticas de la abstracción pictórica, por ejemplo.⁴²⁶ En una edición de octubre de 1969 del periódico *El Diario* pudo leerse una declaración que daba cuenta de esa postura:

Porque, la verdad, ya estoy cansado de ver lo que llamaba Fernando Botero con el nombre de ‘bosta’ alemana todas aquellas rayitas, cuadritos, manchas y requeñequés que colocan en las telas todos aquellos que dicen estar ‘buscando’ [...] Perdón,

⁴²⁴ Rafael Sáenz Moreno, “Algunas reflexiones acerca de la II Bienal de Medellín”, en *El Correo*, Medellín, 26 de mayo de 1970, s/p.

⁴²⁵ Iván D. Palacio, “Flautillas”, en *El Diario*, Medellín, 28 de mayo de 1970, s/p.

⁴²⁶ Carlos Castro Saavedra, “Pasé por la bienal”, en *El Colombiano*, Medellín, 10 de junio, s/p.

Leonel, no es con la Bienal, ni es contigo. Es con aquellos ‘premios’ nacionales peludos, con traje de payaso y cuadros de lo mismo.⁴²⁷

La referencia a Fernando Botero en esa nota no era inocente. Ese artista era la única personalidad de mundo del arte proveniente de Medellín que había alcanzado reconocimiento dentro del arte moderno nacional o internacional. La fama de Botero fue conseguida gracias a las experimentaciones con la forma figurativa que había realizado con sus pinturas desde mediados de la década del sesenta. Desde entonces Botero había sido un ferviente crítico de la pintura abstracta –como dejaba entrever la nota de *El Diario*– y, posteriormente de los lenguajes de las neovanguardias.

La neofiguración representada por la obra del artista moderno más famoso de Antioquia tuvo una importante presencia en la primera edición de la *Bienal de Coltejer*, como puede comprobarse por el primer premio otorgado a Luis Caballero. La importancia que tuvo ese lenguaje en la muestra de 1968 fue motivo de críticas por parte de algunos artistas como Galaor Carbonell, quien cuestionó la ausencia de obras geométricas entre los primeros premios:

El jurado no reconoció la presencia de la pintura orientada hacia un lenguaje geométrico. Este idioma es propio del siglo y tiene tanta validez como el de los neofigurativos que estuvieron presentes. Hay que señalar este fenómeno ya que a Medellín fueron piezas geométricas admirables y que merecían ser mencionadas por su actitud experimental hacia formas y materiales. En 1968 es muy difícil establecer que el trabajo geométrico no es apto de alcanzar un alto nivel de originalidad, o que la segunda mitad del siglo solamente nos hablará a través de una forma traída, más o menos directamente, del mundo de la realidad objetiva.⁴²⁸

Carbonell –pintor de origen cubano residente en Colombia desde 1966–, no estaba haciendo referencia a obras de artistas locales, ya que tanto Jorge Cárdenas como Ignacio Gómez Jaramillo (los únicos dos aceptados en la primera edición) eran pintores figurativos,

⁴²⁷ “200 pintores”, en *El Diario*, octubre 1969, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

⁴²⁸ Galaor Carbonell, “Primera Bienal Iberoamericana de pintura” en *Lecturas Dominicales*, 19 de mayo de 1968, s/p

aunque ninguno de los dos podía clasificarse como pintores de la Nueva figuración porque en sus obras no estaba presente ningún tipo de deformación expresionista de las figuras.

Ante la falta de aceptación de artistas locales en la *I Bienal de Coltejer*, el Museo de Zea decidió organizar dos exhibiciones que generaban una resistencia a los lenguajes de la modernidad elegidos como eje estilístico de la bienal. Esas muestras fueron una retrospectiva del pintor figurativo Eladio Vélez, con 32 de sus óleos y 16 acuarelas, en las que se representaban retratos y escenas de la vida cotidiana antioqueña. La otra exposición fue una selección de artistas locales rechazados por los organizadores de la bienal que, precisamente, recibió el nombre de *Salón de los Rechazados*.

Sobre esa última muestra Darío Ruíz escribió sus opiniones en una reseña crítica sobre la *Bienal de Coltejer*, donde llegó a afirmar que el *Salón de los Rechazados* era un evento “patético”. Según afirmó, “Allí la falta de talento, de imaginación, hasta de oficio, se daban la mano. Lo curioso es que –continuaba– en una Bienal dominada por la nueva figuración, muchos de ellos [los artistas de aquel Salón] continuaron machacando esa defensa de siempre: ‘que se los rechazó porque no eran abstractos’”.⁴²⁹

El *Salón de los Rechazados* volvió a realizarse en la edición de 1970, también en el Museo Zea. Para esa edición, que también fue llamada la *Anti-Bienal*, contó con la participación de los artistas antioqueños Eduardo Villa, Jorge Cárdenas, Francisco Valderrama, Rodrigo Barrientos, Oscar Rojas, Jaime Moreno y Camilo Isaza.⁴³⁰ Muchos de ellos vieron en la fuerte aceptación por parte de los jurados de la bienal hacia obras abstractas una forma de rechazo hacía la producción local. Al respecto, Hernando García Mejía afirmó como un tono de sarcasmo en una nota del periódico *El Colombiano* que “Los pintores antioqueños no tenían ‘chance’ en una posible premiación. Los jurados internacionales no se rebajarían hasta niveles provincianos, premiando cositas figurativas”.⁴³¹ Por ese motivo, en la *Anti-bienal* se expusieron catorce obras, en su mayoría de una figuración tradicional que,

⁴²⁹ Darío Ruíz, “Más sobre la I Bienal de pintura”, s/d., 2 de junio de 1968, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

⁴³⁰ Delphos Pop, “Cultura”, en *El Diario*, Medellín, 6 de mayo de 1970, s/p.

⁴³¹ Hernando García Mejía, “Los pintores antioqueños y la Bienal”, en *El Colombiano*, 10 de junio de 1970, s/p.

según la prensa local, pretendían ser una manifestación de protesta ante la no aceptación en la *Bienal de Coltejer*.

La ampliación de la selección de artistas antioqueños en la tercera edición de la *Bienal* conllevó a que, para ese año, no se realizara un tercer *Salón de Rechazados*. No obstante, la modernidad y posmodernidad presentada en la bienal tuvo su muestra de contraste en una exposición de pinturas de tipo impresionista que se realizó también en el predio del centro Coltejer (en el vestíbulo exterior del edificio, frente a la carrera Junín) con obras de los artistas Marta Santa María de González y Alejo Santa María. En la prensa local, se aprovechó la muestra para presentar un contraste con las obras de la *Bienal de Coltejer*, con estas palabras:

Ese arte que siempre aprecia y apreciará un paisaje bien pintado, que produce admiración y paz al espíritu tan necesitado en estos tiempos de esas obras maestras que sosieguen y animen el alma tan conturbada por acontecimientos y por artistas tan caóticos puesto que ni ellos mismos parecen que supieran lo que quieren o pintan. [...] Es [esta exposición] como un oasis de desintoxicación para evitar las posibles pesadillas luego de ver la tan famosa bienal.⁴³²

A pesar de las críticas y de las estrategias de resistencia presentada por los artistas o críticos que se oponían a la bienal como institución promotora de la modernidad, los debates que se generaron no se limitaron a aquellos referidos a las preferencias por la pintura abstracta o la figurativa. La presencia a partir de la *Bienal* de 1970 de obras que quebraban los modos de composición tradicionales, rompiendo el espacio del cuadro e incluyendo materiales extra pictóricos, también fue motivo de controversia.

Darío Ruíz, por ejemplo, defendió en sus columnas críticas la experimentación con el espacio que se expandía más allá del cuadro tradicional, e incluso criticó a artistas como Alejandro Obregón por aun realizar pinturas de caballete.⁴³³ Por su parte, la prensa regional aún tenía reservas sobre el arte vanguardista presentado en la *Bienal*. En un artículo del periódico *El Espectador* se afirmaba que “gran parte del gran ‘arte moderno’ es productor de un chiste cósmico, realizado por genios auténticos que literalmente les han tomado el pelo a

⁴³² Ligia Velázquez, “Vida social: los vecinos de la bienal”, en *El Correo*, Medellín, 6 de mayo de 1972, s/p.

⁴³³ Darío Ruíz, “De los maestros y glorias nacionales”, en *El Espectador*, Medellín, 12 de mayo de 1970, s/p.

los contemporáneos.”⁴³⁴ En la misma línea, Luís Alfonso Ramírez denunció que a los artistas modernos más bien podría tildárseles de “técnicos en carpintería, mecánica, albañilería, electrónica, óptica, electricidad, etc.” debido a que el uso que hacían del movimiento, de la luz y del color producidos por medios magnéticos estaba más cerca, según el autor, de las experiencias de la ciencia que de las estéticas y artísticas.⁴³⁵

Gómez Sicre también hizo su aporte al debate en una carta enviada a Leonel Estrada en agradecimiento por la invitación a la *Bienal* de 1970. En ella, Sicre le recomendaba a Estrada enfocarse en obras que representaran la tradición artística en próximas ediciones, ya que estas obras demostraban la auténtica labor creadora del artista. Según exponía, la vanguardia y la innovación representaban modas pasajeras y superficiales, y la excesiva participación de este tipo de obras generaría que el evento se convirtiese más en una feria o circo, como había ocurrido con otras bienales internacionales.⁴³⁶

En esa línea de pensamiento también estaban las ideas expresadas por Gómez Sicre sobre la *Bienal* de 1972 publicada en la revista *Americas*. En el artículo, Sicre presentó una crítica a las obras presentadas por el artista Carlos Ginzburg en el evento, a quien consideró un esnobista y cuya performance era una “payasada sensacionalista”.⁴³⁷

La acción de Ginzburg consistió en presentarse a la inauguración de la bienal como un “artista vagabundo” al tiempo que le pedía limosnas a los asistentes a la muestra. Igualmente, Ginzburg presentó la obra *PIEDRA*, que consistía en un enorme letrero escrito sobre la Piedra del Peñol, una formación rocosa de grandes proporciones ubicada a una hora de la ciudad de Medellín y que es considerada como un símbolo natural de la región y un atractivo turístico de la zona.

En su crítica, Sicre denunció como una falla de los organizadores de la bienal el aceptar ese tipo de obras que, en su opinión, manifestaban una carencia de creatividad por

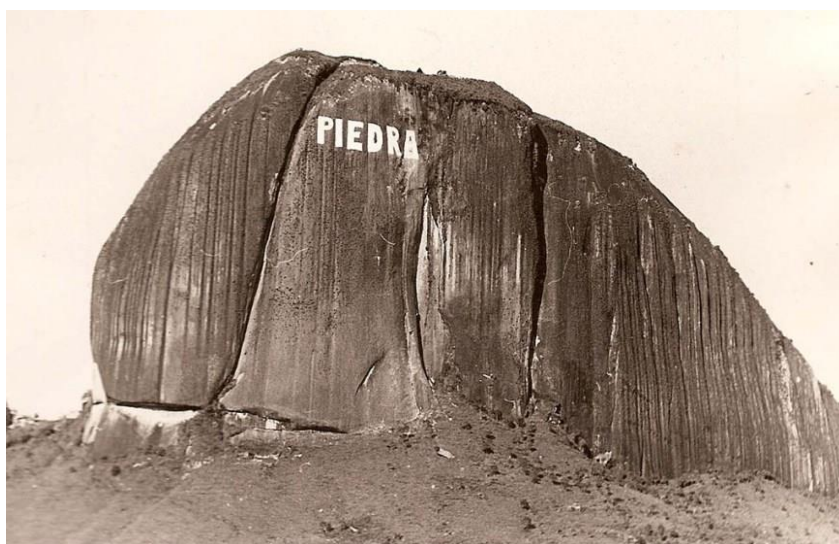
⁴³⁴ “Pangloss: temas de nuestro tiempo”, en *El Espectador*, Bogotá, 1 de mayo de 1972, s/p.

⁴³⁵ Luís Alfonso Ramírez, “Arte cinético y medicina”, en *El Colombiano*, Medellín, 16 de mayo de 1970, s/p.

⁴³⁶ José Gómez Sicre, “Carta a Leonel Estrada”, Washington, 5 de mayo de 1970, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia. Estas ideas de Sicre fueron también expresadas en el artículo donde reseñaba la edición posterior: José Gómez Sicre, “Art and artifacts in Medellín”, en *Americas*, vol. 24, N° 11-12, Washington, noviembre-diciembre 1972, p. 2-8

⁴³⁷ José Gómez Sicre, “Art and artifacts in Medellín”..., p. 2-8.

parte de artistas demasiado preocupados con ser originales e innovadores. Los comentarios de Sicre obtuvieron una respuesta del mismo artista, donde hacía énfasis en explicar el significado de sus experimentaciones. Según afirmaba Ginzburg, sus obras, que se inscribían dentro del arte conceptual contemporáneo, tenían como objetivo examinar las relaciones entre significante y significado por medio de la redundancia del lenguaje.⁴³⁸



Carlos Ginzburg, *PIEDRA*, 1972, Archivo Coltejer, Museo de Antioquia

El debate entre Sicre y Ginzburg, que continuó con la inclusión de otros críticos, dio cuenta de que el problema de la aceptación de las poéticas contemporáneas del arte no era un caso exclusivo de los agentes del campo local en estados atrasados de “desarrollo”, como lo expresaron Sáenz Moreno o Iván Palacio. En esos debates participaron importantes personalidades del mundo del arte internacional como el mismo Sicre o como Marta Traba y Jorge Romero Brest, aunque en el caso de estos últimos con un marcado énfasis por

⁴³⁸ La respuesta de Ginzburg fue publicada en “Ginzburg se defiende. Rechaza las críticas de Gómez Sicre”, s/d, 10 de marzo de 1973, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia. El crítico Antonio Hernández también se unió a la controversia en “Una respuesta a Gómez Sicre”, s/d, 27 de abril de 1973, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia. El debate fue continuado por Sicre en un artículo en respuesta a Carlos Ginzburg y sus defensores que se publicó con el título de: “Gómez Sicre de nuevo contra Carlos Ginzburg”, s/d, 25 de junio de 1973, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia y “La muerte del arte y la facultad de crear”, s/d, 28 de junio de 1973, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia.

determinar la relación de esos lenguajes con la identidad del arte latinoamericano, como veremos a continuación.

La identidad del arte latinoamericano

Gran parte de los debates que se generaron en las mesas redondas y foros realizados en la *Bienal de Coltejer*, sobre todo en sus dos últimas ediciones, giraron en torno a la problemática de la identidad del arte latinoamericano y su relación con los modelos europeos y norteamericanos.⁴³⁹

Sin duda alguna, el contexto político y cultural internacional de finales de los sesenta y principios de la década siguiente y, en particular, la influencia de los Estados Unidos en la arena social de los países latinoamericanos funcionó como activador de esos debates. Como ha demostrado Fabiana Serviddio, durante la década del setenta la identidad del arte latinoamericano fue un tema de amplia difusión en distintos eventos artísticos y académicos del continente:

Estimulados por la aparición de nuevas poéticas, el interés de organismos internacionales y la multiplicación de exhibiciones de arte latinoamericano en la escena artística internacional, los críticos de arte asumieron como propio un proyecto utópico: encontrar una identidad cultural definida para América Latina.⁴⁴⁰

Como advierte la autora, esos debates giraron, generalmente, en torno a la búsqueda de una identidad plástica para las artes del continente, a los nexos entre esa producción con la política de la región, y a la reevaluación de los modelos teóricos para el análisis de dichas propuestas artísticas.

⁴³⁹ Para un análisis teórico sobre las ideologías del nacionalismo y del internacionalismo en el arte latinoamericano ver: Juan Acha, *El arte y su distribución...*, 295-319

⁴⁴⁰ Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*, Buenos Aires, Niño y Dávila Editores, 2012, p. 244. La autora en ese texto aborda el *Encuentro de la UNESCO* en Quito (1970), el *Símpoio de Arte y Literatura Latinoamericana* de Austin, Texas (1975) y el *Encuentro de Críticos de Arte y Artistas Plásticos Iberoamericanos* de Caracas (1978), entre otros, sin embargo los debates de la identidad del arte latinoamericano que se generaron en las mesas redondas de la *Bienal de Coltejer* no son desarrollados.

La cuestión de la identidad del arte regional fue fundamental en los discursos, los comentarios y críticas que propuso Marta Traba en su participación en la *Bienal de Coltejer*. Traba venía trabajando desde el discurso teórico a partir de 1970 en el problema de la dependencia del arte latinoamericano respecto de los modelos foráneos. Esas ideas fueron formuladas en su ensayo *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, donde propuso por primera vez la noción de *arte de la resistencia*, con la que hacía referencia a aquellos artistas –como Alejandro Obregón o Ramírez Villamizar– que con sus obras se oponían a una actitud de entrega a las modas internacionales que no daban cuenta de la realidad social latinoamericana.⁴⁴¹

Para Traba, de la edición de 1970 de la *Bienal de Coltejer* solo merecían resaltarse por su calidad las delegaciones de Colombia, Argentina y Venezuela. Esas dos últimas representaban, en su opinión, la mejor adhesión a los movimientos de vanguardia de esas décadas, es decir, el arte óptico y cinético.⁴⁴² No obstante, para Traba las obras de esos estilos, entre las que se encontraban las ganadoras de los premios, no presentaban ningún interés en la búsqueda de un estilo latinoamericano propio. Según afirmó, esos artistas carecían de identidad y sus obras eran un producto del colonialismo cultural europeo que correspondían más a sociedades industrializadas que al contexto social latinoamericano.⁴⁴³ Por ese motivo, para ella el público tenía toda la razón al rechazar esas obras, debido a que no lograba verse reflejado en ellas ni representaban sus preocupaciones o sus problemas.

El caso de los artistas colombianos le mereció otra opinión a Marta Traba. Para ella, el rechazo que tuvieron los jurados hacia las obras colombianas en la segunda edición de la *Bienal*, motivo por el cual no recibieron ninguno de los premios principales, se debió a que en sus obras “se pintara”, es decir, se recurriera a técnicas tradicionales. Según afirmó, el mayor mérito de los colombianos –exceptuando a Bernardo Salcedo, entre otros– consistía en resistirse a la experimentación, a la “excentricidad” y la “estupidez” que abrió el

⁴⁴¹ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1973. Como apunta Fabiana Serviddio, las lecturas de Theodor Adorno y de Claude Lévi-Strauss fueron fundamentales para Traba al momento de proponer su teoría de la resistencia, sobre todo en el énfasis en el compromiso político y ético, y en la función social y antropológica que esos autores le adjudicaban al arte. Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta...*, pp. 194-204

⁴⁴² Marta Traba, “La segunda Bienal: guía para incrédulos”, en *Magazine Dominical*, Bogotá, 24 de mayo de 1970, p. 4

⁴⁴³ Marta Traba, “La segunda Bienal: guía para incrédulos”..., p. 4

conceptualismo: “Al contar episodios irónicos, absurdos o dramáticos a través de la pintura, los colombianos están haciendo el intento más notable de reconexión del artista actual latinoamericano con su medio.”⁴⁴⁴

En realidad, la crítica de Traba a las vanguardias de los setentas no se limitaba al arte conceptual. Tanto el cinetismo de los venezolanos, como las experiencias participativas que proponían los argentinos se incluían dentro de lo que denominó como la *estética del deterioro*, es decir, la entrega a la colonización de los modelos foráneos. Para Traba, esos estilos –sobre todo el cinetismo– representaban una forma de arte neutral que cumplía una función de entretenimiento y distracción que, por ese motivo, eran las elegidas por las élites dirigentes y burguesas.⁴⁴⁵ Ante esa situación del arte latinoamericano, Traba propuso desde la crítica de arte una revalorización de la pintura como un lenguaje que permitía comunicar un mensaje “esclarecedor y crítico”.⁴⁴⁶

Semejante a la opinión de Traba fue la de la periodista Beatriz Zuluaga quien criticó a la bienal por considerarla demasiado dependiente de las manifestaciones culturales europeas:

Y es que no se trata de hacer arte al estilo de Europa. Se trata de hacer arte americano; ya hemos copiado demasiado, ya hemos agotado el incienso a lo extranjero-extravagante y por ese camino no podemos encontrarnos, ni podemos hallar al hombre latinoamericano. Autenticidad. Eso se impone en el arte.⁴⁴⁷

El problema de la dependencia de estilos con los centros del mundo del arte europeo se tocó también en una de las mesas redondas realizadas como parte del programa pedagógico de la segunda bienal. En el conversatorio, que contó con la participación de Marta Traba, la uruguaya María Luisa Torrents, Darío Ruíz y otros críticos nacionales y extranjeros, se llegó

⁴⁴⁴ Marta Traba, “La segunda Bienal: guía para incrédulos”..., p. 5

⁴⁴⁵ Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta...*, p. 226

⁴⁴⁶ Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta...*, p. 216

⁴⁴⁷ Beatriz Zuluaga, “Asombro, desconcierto, escepticismo, en la II Bienal”, en *La Patria*, Manizales, 24 de mayo de 1970, s/p.

a la conclusión de que el arte latinoamericano actual no reflejaba la situación social y cultural de América Latina.⁴⁴⁸

Para la edición de 1972, el problema de la dependencia con los modelos foráneos volvió a ser el centro de la discusión en una mesa redonda realizada en el Teatro Pablo Tobón que contó con la participación de Marta Traba, María Luisa Torrens y Jorge Romero Brest.⁴⁴⁹ Para este último, la bienal tampoco comunicaba lo que estaba ocurriendo con el hombre latinoamericano contemporáneo y, en muchos casos, las obras expuestas representaban copias de lo hecho en Estados Unidos y en Europa.⁴⁵⁰

Según Romero Brest, era importante que la *Bienal* incluyese obras de arte popular y que afrontase de manera más directa el problema de la construcción de una verdadera identidad latinoamericana.⁴⁵¹ Como lo expresó en una entrevista realizada por motivo de su visita a la *Bienal*, el crítico pensaba que los medios y las técnicas aprendidas por los artistas en países europeos no se proyectaban eficazmente a la expresión de ser latinoamericano:

La obra es a la vez medio y mensaje y los medios (la técnica, etc.) han sido aprendidos de Europa y Norteamérica, en una necesaria apropiación. Y cómo muchos de estos artistas viven en el extranjero o miran hacia afuera, la incorporación del medio arrastra la del mensaje y aún sin darse cuenta, estos artistas graban como si fuesen europeos o norteamericanos escapándose de la posibilidad de ser latinoamericanos.⁴⁵²

Para Romero Brest, el arte latinoamericano, en su búsqueda por afirmar una identidad que se fuese propia, alimentaba un ambiente de subversión política y cambio revolucionario que, para su pesar, no se expresaba en los eventos bienales: “La bienal de Coltejer –como el

⁴⁴⁸ “El arte latinoamericano actual no representa a América Latina”, en *Boletín Claroscuro*, N°22, Medellín, junio de 1970

⁴⁴⁹ Jorge Romero Brest, “La autenticidad latinoamericana”, en *Visión*, 17 de junio de 1972, p. 61; Beatriz, “Críticos vs. Artistas”, en *La Patria*, Medellín, 3 de mayo de 1972, p. 14

⁴⁵⁰ Beatriz, “Críticos vs. Artistas”, en *La Patria*, Medellín, 3 de mayo de 1972, p. 14

⁴⁵¹ Amparo Pérez C., “Bienal de Coltejer. Viraje hacia el arte popular”, en *La República*, Bogotá, 4 de mayo de 1972, s/p.

⁴⁵² Jorge Romero Brest, citado en Beatriz de Vieco, “La crisis es del cuadro de caballete”, en *El Tiempo*, Bogotá, 28 de mayo de 1972, s/p.

resto de las bienales— no dicen nada de esto, siguen siendo un conjunto de objetos sin mensaje ni contenido didáctico”.⁴⁵³

Por su parte, Germán Rubiano Caballero coincidió con Romero Brest cuando afirmó al hacer el balance del evento que: “La bienal de 1972 puede resumirse así: Latinoamérica, y es casi una perogrullada, carece de un arte propio. Todas las cosas que pueden observarse en Medellín son hijas legítimas o ilegítimas del arte internacional de los últimos años.”⁴⁵⁴

Según María Luisa Torrens, ese problema anterior podría solucionarse no invitando al evento a artistas europeos y norteamericanos ni, tampoco, a aquellos latinoamericanos que vivieran por fuera del continente, ya que estos se encontraban, según exponía, desligados de su ámbito social y cultural.⁴⁵⁵ Asimismo, varios artistas, en la misma mesa redonda, afirmaron que la bienal no debía cometer de nuevo el error de invitar críticos de arte europeos a realizar el trabajo de jurados ya que éstos “no tienen por qué estar empapados de los que pasa en Latinoamérica, y vienen poco informados sobre arte latinoamericano”.⁴⁵⁶

Marta Traba, que compartía muchas de las ideas de Brest sobre la *Bienal de Coltejer*, fue aún más severa con sus juicios. Según afirmó en la mencionada mesa redonda, la bienal de 1972 no decía nada al público, no ilustraba lo que era el arte latinoamericano y más bien resulta un conjunto caótico de “cositas”. Leonel Estrada respondió ese comentario afirmando que la bienal se presentaba como caótica porque el arte contemporáneo así lo era, y el objetivo de la muestra era precisamente ilustrar el estado del arte actual. Para Traba, sin embargo, la *Bienal* no cumplía con su carácter didáctico porque la selección de obras fue realizada sin criterio ni orientación alguna, y las delegaciones no mostraban lo mejor de cada país.⁴⁵⁷ En su opinión, la *Bienal* debía orientarse a un solo tipo de lenguaje, como a los grabados o las artes gráficas, para, de esa manera, presentar un panorama más completo de lo que se está

⁴⁵³ Jorge Romero Brest, citado en Beatriz de Vieco, “La crisis es del cuadro de caballete” ..., s/p.

⁴⁵⁴ Germán Rubiano Caballero, “La cuestión batallona de la Bienal de Medellín”, en *El Espectador Magazin Dominical*, Bogotá, 18 de junio de 1972, p. 8

⁴⁵⁵ Gloria Valencia Diago, “La Bienal de Coltejer en negativo y positivo”, en *El Tiempo*, Bogotá, 7 de mayo de 1972, p. 6-b

⁴⁵⁶ Amparo Hurtado de Paz, “Millares visitan la Bienal de Arte”, en *El Espectador*, Bogotá, 5 de mayo de 1972, s/p.

⁴⁵⁷ Beatriz, “Críticos vs. Artistas”, en *La Patria*, Medellín, 3 de mayo de 1972, p. 14. Opinión cercana a la de Traba compartía Benhur Sánchez Suarez en su artículo “Juicio a la Bienal”, en *El Espectador Magazin Dominical*, Bogotá, 18 de junio de 1972, p. 7

realizando en el continente.⁴⁵⁸ Para Traba, solo 25 de las 600 obras presentadas valían la pena, entre las que se encontraban las premiadas de Olga de Amaral y la de Santiago Cárdenas. Los juicios de la crítica eran sustentados por sus ideas del llamado a la “resistencia”, según la cual, el arte latinoamericano tenía el mandato de resistir al influencia de las vanguardias extranjeras que llevaba a un mimetismo pasivo por parte de los artistas latinoamericanos. Según explicaba: “no estoy sugiriendo [un llamado al] realismo socialista, como tampoco ninguna solución expresiva determinada, sino todas aquellas obras donde el artista haya logrado darle a las mil formas del lenguaje artístico contemporáneo una relación con el medio”.⁴⁵⁹ Las declaraciones de Traba, expresadas en la mesa redonda y en artículos periodísticos, fueron contestadas por Leonel Estrada en una entrevista publicada en el diario *El Espectador*. En ella afirmó que: “Marta dice que no le gusta cómo está presentada la Bienal. Yo creo que la exhibición está presentada en forma lógica y educativa y por eso le está llegando al público. Creo que la Bienal es informativa y recreativa. Desempeña una gran función social.”⁴⁶⁰

Esas ideas y comentarios que hemos analizado, en particular aquellos referidos a la identidad del arte latinoamericano y a la defensa de un lenguaje universalista o localista, no fueron exclusivos de los espacios de debate de la *Bienal de Coltejer*. Como han demostrado varios investigadores, la búsqueda y legitimación de valores universales en el arte latinoamericano, en detrimento de otros de tipo nacionalista, fue una preocupación constante para muchos agentes del campo artístico regional a mediados del siglo XX, que puede rastrearse desde la producción crítica de Buenos Aires, en Argentina, hasta en las iniciativas de divulgación desarrolladas por la oficina de asuntos culturales de la OEA en Washington, Estados Unidos.⁴⁶¹ No obstante, es importante dilucidar cuáles fueron, y han sido aún hoy, las motivaciones de esa defensa de un arte que estuviese en consonancia con la producción internacional, en detrimento de aquel de tipo localista o nacionalista, para el caso específico

⁴⁵⁸ Amparo Hurtado de Paz, “Solo hay 25 obras que sirven: Marta Traba”, en *El Espectador*, Bogotá, 5 de mayo, s/p.

⁴⁵⁹ Amparo Hurtado de Paz, “Solo hay 25 obras que sirven: Marta Traba”...; Las ideas de Traba fueron expuesta de una manera más amplia en su texto del año siguiente *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1973

⁴⁶⁰ Amparo Hurtado de Paz, “Leonel le responde a Marta Traba”, en *El Espectador*, Bogotá, 7 de mayo de 1972, p. 14-A

⁴⁶¹ Sobre este tema ver, por ejemplo, la investigación de Andrea Giunta, *Arte, internacionalismo y política...*

de la ciudad de Medellín. Al respecto, nuestra hipótesis es que con la defensa del internacionalismo y del cosmopolitismo en el arte, que se propuso con la *Bienal de Coltejer* y su programa didáctico, se intentó una transformación más profunda de la sociedad, que no estaba limitada a la divulgación de conocimientos en los lenguajes del arte moderno y contemporáneo. Con esa transformación, promovida por las élites industriales locales, se buscó la formación de una actitud moderna en la sociedad de Medellín que sirviese como mecanismo de diferenciación con los valores culturales de la sociedad rural y campesina que imperaban en los sectores medios y bajos de la sociedad, como intentaremos demostrar a continuación.

3.3 La Bienal en la formación del ciudadano moderno.

Hemos visto cómo el proyecto didáctico de la *Bienal de Coltejer* pretendía, en primera instancia, la divulgación de tendencias actuales del arte internacional y la actualización de la producción local, con el objetivo de formar un público que pudiese entender, comprender y apropiarse del arte moderno y contemporáneo. Pero, según pensamos, además de lo anterior, el proyecto didáctico de la *Bienal de Coltejer* tenía como finalidad la formación de un ciudadano moderno, habitante de una ciudad moderna y poseedor de una actitud particular frente a la vida, que se expandía más allá del conocimiento en los lenguajes actuales del arte.

Esa finalidad explica, a nuestro parecer, la importancia que se le dio al carácter didáctico, masivo y democrático de la exhibición, que pretendía exceder el ámbito especializado de las artes para extenderse a la sociedad en su conjunto. Estaba, además, en consonancia con los ideales de las élites industriales de la región de contribuir a la transformación de la sociedad por medio de proyectos sociales de largo alcance. Así, el proyecto didáctico promovido, y la *Bienal* misma, se pensaron como una experiencia de construcción de nuevas sensibilidades culturales acordes al mito de una modernidad urbana y cosmopolita, que dichas élites promovían y defendían.

Para muchos de los agentes involucrados con las *Bienales de Coltejer*, estas funcionaron, y siguen funcionando, como mecanismos de transformación de Medellín en una ciudad moderna, cosmopolita, que dejaba atrás los valores provinciales de una sociedad pre-industrializada. Ya desde 1968 Darío Ruíz, quien fuera en esa edición el director de comunicación y prensa del evento, afirmaba que, gracias a los lenguajes destacados por la bienal: “sin temor a equivocaciones toda la temática de chapoleras, de fondas de camino, de atardeceres del Cauca, quedarán, si quedan, para ciertas tarjetas postales pero no como motivo de las nuevas generaciones”.⁴⁶² En la misma línea, haciendo un balance sobre la importancia de la *Bienal de Coltejer* en el sistema de las artes y analizando el cambio que ésta había generado en el ambiente cultural de Medellín, Darío Ruíz afirmó en 2005 que la generación de artistas anterior a la *Bienal* era muy “deprimente”, y la ciudad estaba marcada, en ese entonces, por una mentalidad “mojigata, moralista”, “ultramontana” y confinada en un marco parroquial.⁴⁶³ Años después esas ideas continuaban en su discurso cuando denunciaba lo “completamente primitivo” que era el medio artístico local, no tanto debido a sus deficiencias institucionales sino por la preminencia del “arte antioqueño” por sobre el arte moderno.⁴⁶⁴ En la misma línea, la columnista Gloria Inés Daza afirmaba en el año de realización de la tercera edición, que:

Las plásticas nacionales gravitaban hasta no hace mucho tiempo, dentro de la cotidianidad de un medio *provinciano*, *amodorrado* y lento que, con muy pocas excepciones, se proyectaba en tímido vuelo, de la provincia a la capital colombiana. América Latina –y más concretamente Colombia– condicionada por unos medios de comunicación zigzagueantes, verticales e incompletos, llegaba *tardíamente* al diálogo en áreas de una *más rica tradición cultural, como la europea y la norteamericana*.⁴⁶⁵

Los comentarios de Ruiz y de Daza daban cuenta de una perspectiva, cosmopolita en el primero y eurocéntrica en la segunda, en donde se desacreditaban los procesos culturales

⁴⁶² Darío Ruíz, “Más sobre la I Bienal de pintura”, 2 de junio de 1968, sin datos. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

⁴⁶³ Darío Ruíz, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 60

⁴⁶⁴ “[al regresar de España] Me encontré con un medio completamente primitivo, donde años antes habían golpeado al crítico Meneghetti, arriba el arte antioqueño y abajo el arte moderno”. Darío Ruiz, citado en Martín Nova, *Conversaciones con el fantasma...*, p. 318

⁴⁶⁵ Gloria Inés Daza, “Bienal de Medellín”, en *El Espectador*, 14 de abril de 1972, s/p. El destacado es nuestro.

propios de las culturas rurales y tradicionales por considerárselos “atrasados” o desactualizados respecto de las manifestaciones foráneas. El mismo Leonel Estrada había comparado la significación histórica de las *Bienales de Coltejer* con el alcance tenido en Nueva York por la exposición *Armory Show* de 1913, en el sentido de que ambas marcaron, según él, “un rotundo cambio en la sensibilidad estética y en la apreciación de la creatividad humana”⁴⁶⁶ en los contextos en donde se realizaron.

Esas ideas han sido repetidas y apropiadas por muchos críticos de arte, historiadores y artistas que han contribuido a formar una suerte de *fortuna crítica* de las *Bienales de Coltejer* en donde esos eventos se toman como bisagra y como génesis de unos procesos de transformación cultural en la ciudad de Medellín.⁴⁶⁷ En muchos casos, esas ideas son enfatizadas con una caracterización del periodo anterior a las *Bienales de Coltejer* como uno estancado y pobre, debido a la falta de internacionalización del campo artístico local, en donde la internacionalización es concebida como la homogenización con los lenguajes del arte foráneos y como un valor cultural en sí mismo. Así, historiadores como Conrado Uribe Pereira, Alba Cecilia Gutiérrez y Jorge Alberto Rodríguez, por ejemplo, han afirmado que determinados artistas e intelectuales de Medellín,

Plenamente conscientes de la necesidad de dinamizar los procesos culturales *estancados en el pasado*, emprendieron a mediados del siglo XX la difícil tarea de difundir las premisas y los valores del arte moderno en un medio *cerrado y provinciano*.⁴⁶⁸

Más adelante, Alba Cecilia Gutiérrez afirma que el periodo de 1949 a 1966 es “de un ámbito cerrado y provinciano [...] en el que el predominio de las corrientes nacionalistas era

⁴⁶⁶ Leonel Estrada, “Lo que significaron y significan las Bienales de Arte”, en *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta...s/p*.

⁴⁶⁷ Con la noción de *fortuna crítica*, que hemos recuperado de Nicos Hadjinicolaou, nos referirnos a las repercusiones y las variaciones en el tiempo de las relaciones entre una obra, o en este caso una institución de exhibición artística, y los espectadores, consumidores, usuarios o intérpretes de ésta. Nicos Hadjinicolaou, *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo Veintiuno Editores S.A., 1981, p. 34

⁴⁶⁸ Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. X. El destacado es nuestro. Las mismas ideas son expresadas por Santiago Londoño en “Momentos de la pintura y la gráfica”, en Orlando Melo (comp.), *Historia de Antioquia...*, p. 444

total, y las tendencias modernas aceptadas en el resto de Colombia y del mundo occidental se percibían como una amenaza a los valores culturales y morales de la región.”⁴⁶⁹

¿A qué se debe esa idea reiterada por los gestores de las *Bienales de Coltejer*, y de sus posteriores investigadores, con la que se caracterizaba el ambiente cultural de la ciudad en el periodo anterior a las bienales por la presencia de valores “provincianos” y “atrasados”? ¿Por qué motivo para esos analistas y gestores se acepta el internacionalismo y el cosmopolitismo en las artes como un valor cultural indiscutible y digno de ser conseguido? Nuestra hipótesis es que ese discurso, para el caso de Medellín, estuvo alimentado por un intento de diferenciación con las tradiciones y costumbres propias de la vida campesina, que se intentó instaurar desde las élites económicas y sociales de la ciudad desde mediados del siglo XX.

Al respecto, cabe recordar, como ha explicado Orlando Melo, que, a partir de 1940 Medellín fue testigo de una importante migración de sectores rurales del departamento de Antioquia, lo que modificó de manera sustancial las costumbres y la identidad cultural de la ciudad. Esa migración, a diferencia de la que se produjo a principios del siglo XX,

Es de un origen mucho más rural, y aunque sigue siendo fuerte la presencia de gentes de los pueblos más tradicionales de la zona antioqueña, incluye ahora contingentes notables de migrantes de las tierras bajas. Además, está compuesta por gentes de los grupos sociales más débiles, por campesinos expulsados por la miseria o la violencia, que vienen a buscar en la ciudad un respiro a las dificultades de la vida rural. Para 1951, más de la mitad de la población de Medellín debía ser de migrantes, la mayoría de ellos con una cultura campesina y sin mucha experiencia en el manejo de las formas de existencia urbanas.⁴⁷⁰

En este sentido, con el proyecto de la *Bienal de Coltejer*, tanto en su carácter de exhibición de obras de arte modernistas como en su papel de educadora de determinados valores culturales, se intentó modificar unas representaciones sobre la idiosincrasia del pueblo antioqueño al promover una suerte de *cosmopolitización* de la cultura. Esos eventos

⁴⁶⁹ Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, “Los inicios de la gestión del arte moderno en Antioquia, 1949-1966” en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 26

⁴⁷⁰ Jorge Orlando Melo, “Medellín: historia y representaciones imaginadas”..., pp. 13-20

fueron considerados como un punto de quiebre en el que esos valores culturales propios de la vida rural, viraron hacia unos más cosmopolitas e internacionalistas, más acordes, según se pensaba, a la cultura del progreso y del desarrollismo.

En esa línea, el carácter didáctico que se le adjudicó a la organización de la *Bienal* desde 1970 se insertó, entonces, dentro de unos impulsos por “culturizar” y educar a la población que caracterizó a las élites industriales y políticas de Antioquia desde los primeros años de industrialización de la ciudad, como han sostenido investigadores como Nicanor Restrepo Santamaría.⁴⁷¹

Rodrigo U. Echavarría era consciente del papel que la *Bienal* jugaba en la formación de un ciudadano moderno acorde a las transformaciones que ese grupo social impulsó en el plano económico. En el discurso inaugural de la edición de 1970 así lo expresó: “Nos damos cuenta de que el siglo veinte ha creado un nuevo tipo de ciudadano, en un nuevo tipo de familia, que hay un nuevo tipo de empresa. Hemos adquirido un más claro sentido de la responsabilidad frente a la patria y frente al hombre.”⁴⁷²

El cosmopolitismo que trajo consigo la realización de las bienales no se manifestó, únicamente, en la actualización de los lenguajes recientes del arte internacional, sino también en otras transformaciones sociales como la circulación de artistas y críticos de arte extranjeros en el contexto local; en los cambios en los imaginarios sobre la posición social que artistas tenían en la sociedad; y en la actualización de diversas manifestaciones culturales, como fue el caso de la moda. Todos esos aspectos contribuyeron a afianzar, al menos en el imaginario de los organizadores de la *Bienal*, la idea de que la ciudad donde ésta se realizaba era cosmopolita y moderna.

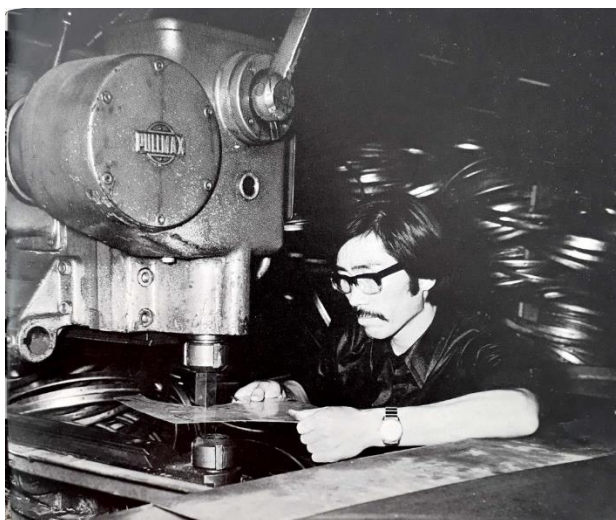
⁴⁷¹ Nicanor Restrepo Santamaría, *Empresariado Antioqueño y Sociedad, 1940-2004. Influencia de las élites patronales de Antioquia en las políticas socioeconómicas colombianas*, Medellín, Universidad de Antioquia. Colección Clío Historia, 2011

⁴⁷² Rodrigo Uribe Echavarría, “Discurso inaugural II Bienal de Coltejer”, reproducido en *El Colombiano*, 1 de mayo de 1970

La posición social del artista

Las *Bienales de Coltejer* propiciaron la llegada de personalidades extranjeras reconocidas en el mundo del arte internacional. Nunca en ningún momento antes de las bienales Medellín recibió una cantidad igual de artistas, críticos de arte o coleccionistas que contribuyeron de formas diversas a modificar la percepción del mundo del arte entre aquellas personas que no pertenecían a él.

Para la edición de 1970, por ejemplo, cerca de 30 artistas extranjeros viajaron a Medellín para asistir a la inauguración de la muestra, además de los críticos y académicos que mencionamos anteriormente. Algunos de los artistas que viajaron a participar de la bienal fueron José Carlos Ramos, Lea Lublin, Jorge Páez Vilaró, Yutaka Toyota, Danilo Di Prete, Marta Minujín y Le Parc, quienes estuvieron al tanto del montaje y la presentación de sus obras.⁴⁷³ Es decir que no solo los asistentes a los eventos de la bienal pudieron conocer de cerca algunos de los artistas más reconocidos del arte latinoamericano, sino que también pudieron ser testigos, en muchos casos, del proceso de creación o instalación de las piezas, de aquellos que llegaron a terminarla en los espacios de exhibición.



Yutaka Toyota trabajando en su obra, 1972, Catálogo II Bienal de Arte de Coltejer

⁴⁷³ “Famosos artistas extranjeros se hallan ahora en Medellín”, en *El Colombiano*, Medellín, 26 de abril de 1970, s/p.

El artista argentino Carlos Ginzburg, por ejemplo, presentó en la inauguración de la edición de 1972 una performance que incluía su viaje “a dedo” desde Buenos Aires a Medellín para asistir a la *Bienal*. Por su parte, Yutaca Toyota viajó a la ciudad para realizar el montaje de su obra realizada con acero inoxidable y Lea Lublin hizo lo mismo con sus estructuras inflables. Le Parc asistió en 1970, tanto para organizar la instalación de su obra como para repartir los panfletos que mencionamos anteriormente.

Al respecto, Darío Ruíz ha afirmado que en la ciudad de Medellín, en el periodo anterior a las *Bienales de Arte*, los artistas no contaban con una buena situación de estatus social, sobre todo entre las clases medias y altas.⁴⁷⁴ Aquellas personas que decidían dedicarse a la actividad cultural, sobre todo al arte, eran tachadas de *hippies* al no elegir una profesión que pudiese facilitar un ingreso económico estable y seguro.⁴⁷⁵ Para romper con ese estereotipo arraigado en las élites conservadoras, los artistas debían adquirir un cierto reconocimiento nacional o internacional, estatus que solo habían logrado artistas locales de la talla de Pedro Nel Gómez o Fernando Botero. La misma opinión compartía Uribe Echavarría, cuando afirmaba que uno de los aportes de la bienal consistió, precisamente, en “levantar el status del artista que hasta hace poco, se sentía abandonado y para triunfar tenía que irse al exterior.”⁴⁷⁶

De esa manera, al promover la circulación de personalidades reconocidas del mundo del arte internacional, y al permitir la formación de relaciones sociales o de negocios entre ellos y las élites locales, las *Bienales* contribuyeron, según afirma Ruíz, a modificar los imaginarios sociales sobre el sujeto artista y sobre su oficio. Esa opinión es compartida por varios artistas locales, como Marta Elena Vélez, quien aseveró que, luego de las bienales, el “arte comenzó a ser visto como una opción, como una profesión”, lo que cambió notablemente el espacio ocupado por los artistas en la sociedad de Medellín.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ Entrevista citada de Darío Ruíz con el autor

⁴⁷⁵ Sobre el rol social del artista en contextos diferentes al latinoamericano durante el siglo XX ver: Sharon Zukin, “Art in the arms of power: Market relations and collective patronage in the capitalist state”, en *Theory and Society*, vol. 11, N° 4, Julio 1982, pp. 435-437

⁴⁷⁶ Rodrigo Uribe Echavarría, citado en Gloria Valencia D., “La empresa como servicio social”, en *El Tiempo*, Bogotá, 3 de mayo de 1972, p. 3-B

⁴⁷⁷ Marta Elena Vélez, citada en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 96

Para Leonel Estrada, no solamente la participación de personalidades internacionales del mundo del arte fue un motivo para destacar, sino que se interesó, en varias publicaciones, en resaltar el papel jugado por la participación de mujeres en el evento como expositoras. En un artículo de su autoría, que se publicó en diversos medios masivos, titulado en su versión original “Gran éxito la aportación de la mujer en la II Bienal”, Estrada afirmaba el hecho de que 25 mujeres que fueran admitidas en la segunda edición, al tiempo que presentaba una descripción de algunas de sus obras.⁴⁷⁸ Entre las artistas mencionadas por Estrada en la nota se encontraban Marta Minujín, Lea Lublin, Fanny Sanín, Beatriz González, Lucy Tejada, entre otras.

Para la edición de 1972 fueron aceptadas 26 mujeres, un porcentaje menor que en la edición anterior, de las cuales 12 eran colombianas y dos antioqueñas. De ese número solo dos recibieron la mención de adquisición de la compañía: Olga de Amaral y Marta Elena Vélez. Al igual que en la edición anterior, Estrada publicó una nota en varios diarios nacionales donde se resaltaba el papel de la mujer como expositora.⁴⁷⁹

Cabe recordar que Coltejer era una compañía de textiles, lo que significa que tanto su mercado objetivo como el grueso de sus empleados estaban conformado en su mayoría por mujeres, por lo cual la motivación de resaltar el papel de la mujer estaba justificado por los intereses de mercado de la compañía auspiciadora del evento.⁴⁸⁰ No obstante, es de destacar la actitud progresista expresada por Estrada al resaltar el papel de la mujer como agente destacado de la producción artística contemporánea, en un medio que aún se mantenía controlado, tanto en sus estados de producción como de circulación, por los hombres.

Es posible que los cambios en la percepción social que se tenía de los artistas en el contexto local, y del papel de la mujer como generadora de productos culturales, se haya sustentado en la idea de que aquella actividad sí podía generar un apoyo económico estable

⁴⁷⁸ Leonel Estrada, “Gran éxito la aportación de la mujer en la II Bienal”, documento mecanografiado, Archivo Leonel Estrada, s/p. La nota fue publicada en el periódico *El Diario* del 10 de junio de 1970 y por *El Colombiano Dominical* del 28 de junio de 1970 y en *La República* del 9 de agosto de 1970.

⁴⁷⁹ “Las mujeres en la Bienal”, en *El Colombiano*, Medellín, 7 de mayo de 1972, s/p.; “Veintiséis mujeres exponen en la III Bienal de Arte”, en *Vanguardia Liberal*, Bucaramanga, 14 de mayo de 1972, s/p.

⁴⁸⁰ Carlos Londoño Yepes, *Origen y desarrollo de la industria textil en Colombia y Antioquia*, Medellín, Centro de Investigaciones Económicas, Universidad de Antioquia, 1983, pp. 48-60

y sustancial, contrario a los que se pensaba antes, y no tanto a la valoración de esa actividad como producto cultural y espiritual.⁴⁸¹ No obstante, la nueva posición del artista y la percepción que tuvo la sociedad de Medellín sobre esa actividad luego de las *Bienales de Coltejer*, permitió que se estableciera un campo artístico más numeroso y fuerte, como fue comprobado por el mayor número de artistas y de instituciones culturales creadas en los años posteriores a la bienal, como veremos más adelante.

Eventos sociales en el marco de la Bienal

La *Bienal de Coltejer* no solamente se constituyó como un acontecimiento social por su carácter popular y su interés por la educación de un público que pudiese apreciar y entender el arte moderno y contemporáneo. Los múltiples eventos realizados en el marco de la exhibición, como fiestas, reuniones, cenas o paseos turísticos permitieron afianzar un imaginario de una ciudad moderna y cosmopolita, que estaba capacitada para albergar un evento artístico de relevancia internacional.

Ese tipo de eventos, que exceden la muestra oficial, son populares en otras instituciones bienales del mundo y, en algunos casos, son tan productivos para poner en marcha los mecanismos del mundo del arte como la exhibición misma de obras. Durante la *Bienal de Venecia*, por ejemplo, muchas de las naciones participantes ofrecen fiestas para la prensa, los artistas y los críticos de arte, entre otros invitados especiales. Además, los coleccionistas más prestigiosos en el campo del arte, o los que buscan serlo, ofrecen fiestas privadas para un público exclusivo y, algunos de ellos, premios con sus nombres que permiten renovar contactos, organizar eventos y concretar negocios relativos al mercado del arte, además de consolidar un estatus en el campo.⁴⁸² De esa manera, esos eventos sociales constituyen una forma de afianzar la autonomía del campo cultural, al tiempo que son una

⁴⁸¹ Tal idea ha sido expresada por Samuel Vásquez en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 285

⁴⁸² Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl...*, p. 23 y 24

plataforma de socialización y de publicidad para los artistas y gestores que intentan hacerse a un lugar en el sistema del arte.

Para el caso de Medellín, uno de los lugares de encuentro y sociabilidad fueron las residencias de los miembros de las élites locales, como la del mismo Leonel Estrada y su esposa María Helena. Su casa en el barrio El Poblado, conocida por sus allegados con el nombre de “Takna”, contaba con un sótano donde Leonel realizaba sus reuniones sociales. La “taberna del ahorcado”, como se le llamaba a ese sótano, fue un epicentro de la intelectualidad y del mundo artístico durante los años en los que transcurrieron las *Bienales*. Según el relato del nieto de los Estrada Martín Nova, la taberna estaba decorada con obras murales de importantes artistas colombianos e internacionales como Antonio Seguí, Luis Caballero, Alejandro Obregón y Fernando Botero, Lucy Tejada y habían asistido a ella, además de los mencionados, otras personalidades como Marta Traba, Omar Rayo, Arenas Betancur y Grau, entre otros.⁴⁸³

Las fiestas realizadas durante la segunda *Bienal de Coltejer* se realizaron en medio de una situación social conflictiva para el país, debido a las denuncias por un supuesto fraude electoral que le dio la presidencia al candidato oficialista Misael Pastrana Borrero el 20 de abril.⁴⁸⁴ A raíz de los inciertos boletines oficiales que daban como ganador a ese candidato, con informaciones que contradecían las noticias de la prensa, se generaron múltiples manifestaciones y mítines en diversas ciudades del país donde se pedía más claridad sobre los resultados o que se le concediera el triunfo al candidato de la Alianza Popular Nacional (ANAPO), Rojas Pinilla. La respuesta del gobierno fue declarar el “estado de sitio” en todo el país y el “toque de queda” en algunas ciudades como Medellín, al tiempo que fueron censurados y perseguidos los líderes del ANAPO.⁴⁸⁵

⁴⁸³ Martín Nova, *Conversaciones con el fantasma...*, pp. 38 y 48. Según Nova, el espacio y la totalidad de la residencia fueron demolidos para dar lugar a una torre de apartamentos. Presumiblemente las obras de los artistas mencionados que pudieron rescatarse hacen parte de la colección personal de los descendientes de los Estrada.

⁴⁸⁴ Para una historia de las elecciones presidenciales de 1970 en Colombia ver: Olga Yanet Acuña Rodríguez, “Poder y memoria: Las elecciones presidenciales de 1970 en Colombia”, en *Revista Escuela de Historia*, Vol. 12, N° 2, Salta, 2013. Recuperado el 30 de marzo de 2017 de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-90412013000200002&lng=es&tlng=es.

⁴⁸⁵ Debido a la crisis política desatada en Colombia por las elecciones presidenciales de 1970, Jorge Romero Brest decidió abstenerse de visitar la bienal, a la que había sido invitado por el mismo Estrada para presentar

No obstante, el “estado de sitio” y el “toque de queda” no parecieron afectar el desarrollo de los eventos sociales que se llevaron a cabo durante la segunda bienal. De hecho, como deja entrever una nota publicada en el periódico *El siglo* de Medellín, la invitación de Coltejer a esos eventos sirvió para evadir los controles policiales y las normas impuestas por el gobierno:

Cuando se inauguró la Bienal de arte [...] todos se olvidaron del toque de queda y de la ley seca. Ya prendiditos por el licor que derrochó Coltejer a manos llenas, muchos se dirigieron a las diferentes fiestas que en ese día se ofrecían a los visitantes en diferentes residencias. Todas duraron hasta las altas horas de la mañana del día siguiente. A nosotros nos tocó el toque de queda en la calle y la invitación de Coltejer nos sirvió de salvoconducto.⁴⁸⁶

Los eventos en torno a la *Bienal*, con la inauguración como epicentro de sociabilidad y espacio de encuentro, fueron bastante documentados por la prensa local y nacional. Un artículo de Sonia Orozco publicado en el periódico *El Tiempo* del 7 de mayo de 1970, por ejemplo, permite construir un retrato de lo que fue la inauguración de la segunda bienal en términos de evento social, así como de “pasarela” de las últimas tendencias de la moda:

Pasillos, escaleras y salones rebosaban de gentes, lo que hacía imposible apreciar los cuadros, pero en cambio lucían muy bien las invitadas especiales con sus atuendos, “a la última moda”. Lea Lublin, la pintora argentina, estaba disfrazada de discípula del Maharadú de la India, en pies descalzos y con el clásico atuendo hippie. [...] Feliza Bruzlin llevaba como única prenda una chaqueta del estilo “see through” (ver a través), que hubiera podido enviarse en un sobre de correo aéreo. [...] Fanny Mickey parecía un cuadro de Polesello. [...] A lo más representativo de la industria y la banca antioqueñas, se les iban los ojos detrás de los slacks transparentes que lucía la mayoría de las invitadas jóvenes. Y los hombres no veían los cuadros por estar pendientes de los encantos de Sol Beatriz, una preciosa modelo con el más audaz escote de Pierre Cardin.⁴⁸⁷

unas conferencias. Jorge Romero Brest, “Carta a Leonel Estrada”, Buenos Aires, 22 de abril de 1970, Archivo Leonel Estrada.

⁴⁸⁶ Luis Mariano Olarte, “Ondas de la Bienal de Coltejer”, en *El Siglo*, Medellín, 7 de mayo, s/p.

⁴⁸⁷ Sonia Osorio, “Lo buenos y lo absurdo de la Bienal de Coltejer”, en *El Tiempo*, Bogotá, 7 de mayo de 1970, s/p.

El tomo burlesco con el que la periodista se refería a los atuendos de las invitadas, también fue utilizado en la descripción de algunas obras como la de Bernardo Salcedo que, según afirmó, fue confundida con los elementos del montaje que aún se encontraban en los espacios del museo.

Las declaraciones de Sonia Orozco permitían comprobar, además, que otro aspecto social y cultural importante en las bienales fue la moda. La importancia de la indumentaria en el caso de las *Bienales de Coltejer* puede argumentarse, por un lado, por la relación que tenía la compañía auspiciante con la industria de los tejidos y, por otro, por el papel que jugó la moda como forma de expresión del ciudadano moderno, atento a las tendencias internacionales, y como símbolo de estatus y de diferenciación social.

En ese sentido, la bienal fue un acontecimiento social el que se apreciaron las últimas tendencias de la moda internacional, lo que generó diversos comentarios entre los cronistas y asistentes. En la prensa bogotana se publicó, por ejemplo, la siguiente nota que daba cuenta de la importancia del vestuario en la expresión de valores sociales:

No hubo desfile de modas espectaculares, cosa que en cierto modo defraudó a centenares de estudiantes que se apostaron a la entrada del Museo. Parece ser que en cuestiones de arte se hallan más estructurados los antioqueños que los vallunos o los bogotanos. Claro que hubo algunos vestidos transparentes pero nada que dejaban ver. Y algunos pijamas multicolores. La falta de brasier de algunas damas fue notable pero nada se pudo “apreciar” ya que pocos fueron los descotes “cruces”.⁴⁸⁸

Ese tipo de comentarios sexistas en los que se cosificaba la imagen de la mujer no fueron un caso aislado entre los cronistas de la *Bienal*. Fernando Velezefe afirmó también, por ejemplo, que “extraoficialmente me han contado que el equipo de guías está integrado por *monumentales* muchachitas uniformadas de acuerdo con los últimos gritos de la moda”, por lo cual la Bienal sería un “acontecimiento estético de primer orden”.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Hernando Correa, “Impresionante éxito la II Bienal de Arte”, en *El Espacio*, Bogotá, 2 de mayo de 1970, s/p.

⁴⁸⁹ Fernando Velezefe, “Fosa común”, en *El Correo*, Medellín, abril de 1970, s/f. El destacado es nuestro.

Las vestimentas de los invitados a la bienal fueron objeto de críticas por algunos asistentes que veían en esa expresión de la moda contemporánea una manifestación de la decadencia y la superficialidad de la burguesía:

A la puerta [de la inauguración de la bienal de 1970] estaban los estudiantes gritando a la burguesía, un poco apabullados por los fastuosos trajes, los extravagantes kimonos, las chaquetas exóticas y todo ese nuevo vestuario con que se disfrazan los snobs burgueses y los snobs artistas. Hoy, para sobresalir hay que parecer sofisticado, no importan qué tan ridículo parezca, no importa que semejen marcianos o napoleones en decadencia; y si esas vestimentas las llevan como sucede a menudo, gentes sin personalidad, sin ese hálito intelectual que imprime sellos hasta el atuendo, pues nos encontramos con unos “mimos”, donde la caricatura es tan manifiesta y la falta de autenticidad tan notoria, que da grima.⁴⁹⁰

Los comentarios de la cronista permiten corroborar que el arte, al igual que la moda, era para los asistentes de los eventos de la *Bienal* una forma simbólica de demostración del estatus, y de un capital cultural y económico, que chocaba, en muchos casos, con la identidad cultural de los estudiantes de la universidad pública.

Además de la inauguración de la muestra como “desfile de modas”, Coltejer aprovechó el despliegue de divulgación que generó la bienal para hacer publicidad sobre la calidad de sus productos con una exhibición de tejidos y de diseños de indumentaria. Como evento satélite a la exposición principal de 1970, varios artistas y diseñadores participaron de un desfile de vestuarios organizado por la Académica Juvenil de Artes bajo la dirección de Pilar Aramburo. El espectáculo, realizado en el Hotel Nutibara del centro de la ciudad y en el Club Campestre, se concibió como un “Bienal en Movimiento” en el que se representaban, por medio de trajes, las distintas tendencias del arte que podían apreciarse en la *Bienal* de la Ciudad Universitaria.

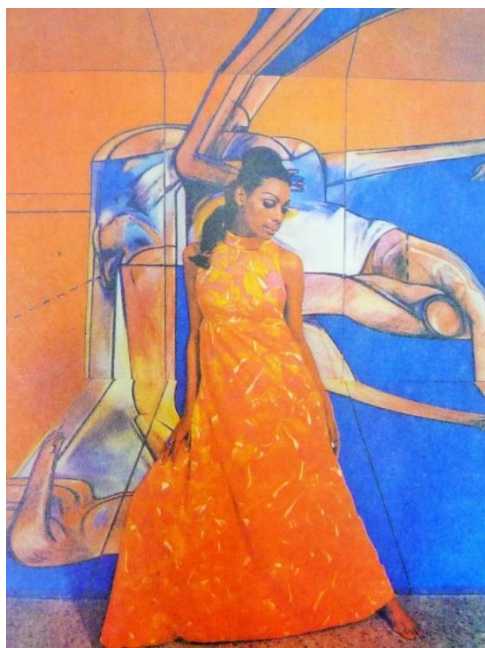
De manera específica, según afirmó la directora, los diseños realizados por Hernando Tejada, Aníbal Vallejo, Mariene Hoffmann, Peter Eggen, Francisco Isaza, Jesús Gómez, Carolina Samper, entre otros, hacían alusión a las obras de Negret, Hernán Tejada, Fernando Botero, Bernardo Salcedo y Omar Rayo expuestas en la *Bienal*. Se presentaron cerca de

⁴⁹⁰ Beatriz Zuluaga, “Asombro, desconcierto, escepticismo, en la II Bienal”, en *La Patria*, Manizales, 24 de mayo de 1970, s/p.

veinte diseños pintados a mano, todos para mujeres, realizados con diversos tipos de telas, algunas no convencionales. Cada obra contó con comentarios explicativos escritos por Darío Ruíz y con una música específica a cargo de Mario Gómez y Javier Vázquez.⁴⁹¹

El objetivo de la muestra, según informaron sus organizadores, era mostrar la aplicación de las tendencias estéticas del arte presentadas en la bienal en el diseño de indumentaria y textiles.⁴⁹² En otras palabras, su finalidad era proponer una unión efectiva entre las artes y los objetos de uso cotidiano. En muchos casos, los vestidos terminaron siendo verdaderas piezas de “cuadros vivos” que, mediante la sátira o el homenaje, conformaron una de las primeras experiencias de moda conceptual que conoció Medellín.

En 1972, aunque no se repitió el evento con la magnitud de la edición anterior, la diseñadora de Coltejer Adelina Dapena de Rivera (quien era la encargada de diseñar los vestidos presentados por Coltejer en sus desfiles), presentó también unas piezas inspiradas en las obras de la III Bienal.⁴⁹³



Modelo posando con tela de Coltejer enfrente de la obra de Luis Caballero, *Balances e Informes de Coltejer primer semestre 1968*, Archivo Coltejer

⁴⁹¹ Floralba, “La Bienal en Movimiento, sensacional espectáculo”, en *El Colombiano*, Medellín, 21 de junio de 1970, s/p.

⁴⁹² “Bienal en Movimiento prepara la Academia Juvenil de Artes”, en *El Colombiano*, Medellín, 29 de junio de 1970, s/p.

⁴⁹³ “Diseñadora en la Bienal”, en *El Tiempo*, 31 de mayo de 1972, p. Última-D

Para concluir, los eventos sociales en el marco de la *Bienal*, el papel de la moda como mecanismo de distinción social y la circulación de artistas y personalidades del mundo del arte contribuyeron a modificar, al menos temporalmente, los imaginarios de la ciudad de Medellín y su cultura. Gracias a ellos, la *Bienal de Coltejer* fue tomada al mismo tiempo como un evento cosmopolita y modernizador, en la medida en la que presentaba una actualización de tendencias artísticas y culturales, con las que se intentaba sustituir otras consideradas propias del mundo rural pre-industrializado.

Ahora bien, cabe destacar que no todos los artistas e intelectuales de la ciudad intentaron magnificar la importancia social y coyuntural de las *Bienales de Coltejer* por medio del desprestigio de la generación anterior, calificándola de provinciana y “atrasada”, o fueron tan optimistas con las repercusiones sociales que traía la Bienal. Rodrigo Callejas, por ejemplo, afirmó que la generación de Rafael Sáenz, Pedro Nel Gómez o Eladio Vélez compartían un nivel de cultura, caracterizado por el interés por el arte en todas sus manifestaciones, que no se volvió a ver en las generaciones posteriores.⁴⁹⁴ El pintor Humberto Echavarría describía el ambiente artístico de la ciudad antes de las *Bienales de Coltejer* como “muy animado”, con mucha actividad, como los salones de acuarelistas y ceramistas del Museo Zea, y con un movimiento artístico “serio”.⁴⁹⁵ Por su parte, el profesor Saúl Sánchez afirmó en 1972 en una crítica al discurso sobre el supuesto “desarrollo” que traía la Bienal que:

En ningún momento una cultura es más atrasada que otra, un arte más avanzado que otro, porque la representación obedece a un logos social en el que se desenvuelve el universo de relaciones humanas que es propio de la existencia de cada comunidad, y que asume sus formas de expresión en él.⁴⁹⁶

Sánchez criticaba el que, en la *Bienal*, se presentaran los objetos culturales como productos de consumo que debían responder a un estado de internacionalización para ser competitivos en el mercado extranjero.

⁴⁹⁴ Rodrigo Callejas, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 80

⁴⁹⁵ Humberto Echavarría, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 126

⁴⁹⁶ Saúl Sánchez, “Arte y Forma”, en *El Colombiano Dominical*, Medellín, 4 de junio de 1972. Reproducido en A.A.V.V., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia, Medellín*, p. 123

No obstante las posturas de esos personajes, la *Bienal de Coltejer* fue concebida por la mayoría de sus gestores o de posteriores analistas como un episodio de quiebre y como un momento de transformación, no solo para el devenir de la vida artística local, sino de los imaginarios culturales de la sociedad medellinense y de su relación con la sociedad nacional. A pesar de esto, las intenciones de realizar un evento que pusiera a la cultura artística en el mismo plano de desarrollo que el sector industrial, se vieron truncadas en 1974, con la cancelación definitiva del evento, tal como fue propuesto por sus mecenas. Los motivos que generaron dicha cancelación y las repercusiones de esto en el campo artístico local será el objeto de estudio del siguiente capítulo.



La artista Lea Lublin se dirige al público en mesa redonda de *II Bienal de Coltejer*, 1970, fotografía Catálogo II Bienal de Coltejer

Capítulo IV. Una poshistoria de las *Bienales Coltejer*

“Tomando las cosas a contrapelo es que llegamos a revelar la piel subyacente, la carne oculta de las cosas.”⁴⁹⁷

Desde su fundación, la *Bienal de Coltejer* intentó proyectarse como un evento que tendría una duración en el tiempo y un alcance más amplio del que se consiguió. Rodrigo Echavarría expresó al respecto las siguientes palabras en el discurso inaugural de la segunda edición en 1970: “Hemos querido que la Bienal no sea una simple exhibición cada dos años sino algo permanente en el tiempo. Una institución que irradie en forma continua, que eduque y verifique un dialogo ininterrumpido con los artistas.”⁴⁹⁸ A pesar de esas intenciones manifiestas, las *Bienales de Coltejer*, como institución gestionada y financiada por esa compañía, no tuvieron continuidad luego de la tercera edición de 1972.

En este capítulo desarrollaremos una poshistoria de las *Bienales de Coltejer*, donde nos referiremos, en primer lugar, a los motivos que llevaron a la desaparición de la bienal luego de su tercera edición, como un evento organizado y financiado por la compañía Coltejer. Sobre este punto, nuestra hipótesis es que la desaparición de las *Bienales de Coltejer* fue generada por una conjunción de factores internos a la institución: por un lado, problemas en la organización del evento, que generaron múltiples comentarios negativos entre los artistas, críticos de arte y periodistas participantes. Y, por otro lado, una crisis internacional del formato elegido para su realización, es decir, el de la exposición bienal, lo que contribuyó a su desprestigio en el campo artístico regional. Asimismo, la extrema dependencia de la *Bienal* al sector económico local, es decir, su falta de autonomía frente a intereses y coyunturas financieras de sus comitentes, hizo que determinados factores externos, como la crisis económica del sector de la producción de textiles de los años setenta y la pobre

⁴⁹⁷ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 137

⁴⁹⁸ Rodrigo Uribe Echavarría, *Discurso inaugural II Bienal de Coltejer*, Medellín, 30 de abril de 1970

institucionalidad del arte local, afectaran la continuidad en el tiempo del mecenazgo que la exhibición necesitaba para subsistir.

Como veremos, a pesar de su corta duración de cuatro años como muestra de arte internacional, las *Bienales de Coltejer* continuaron teniendo un impacto sobre la institucionalidad del arte local y sobre el imaginario de muchos agentes del campo artístico, al funcionar como impulso para la creación de otros espacios de circulación, promoción y educación para el arte moderno y contemporáneo en la ciudad. Por ese motivo, el segundo punto que desarrollaremos en este capítulo serán esas repercusiones que *Bienales de Coltejer* tuvieron en esa institucionalidad de las artes en el campo local. Tomaremos acá como objeto de estudio algunos eventos o proyectos que intentaron continuar o expandir los objetivos de la bienal como lo fueron la *IV Bienal de arte de Medellín* y el *Coloquio y Muestra de Arte No objetual*, ambos de 1981, o la creación de la carrera de artes de la Universidad Nacional, sede Medellín, con el que algunos individuos que participaron o asistieron a la bienal intentaron continuar el proyecto didáctico de esa exhibición. No obstante, no es nuestro objetivo en este capítulo realizar un recuento exhaustivo de los eventos o instituciones llevados a cabo en el periodo *postbienales* en Medellín –que, además, ya ha sido realizado por otros autores– sino que nos centraremos en analizar la relación que tuvieron esos eventos posteriores con las tres primeras *Bienales de Coltejer*.⁴⁹⁹

Para finalizar el capítulo, abordaremos la sala permanente de la colección *Bienales de Arte de Coltejer*, inaugurada el 22 de octubre de 2014 en la Casa del Encuentro del Museo de Antioquia en la ciudad de Medellín, con la que se ha intentado conservar y difundir esos eventos y la colección de arte de sus comitentes. Veremos como la curaduría de esa exhibición, con la que se trae al presente un segmento de las *Bienales de Coltejer* originales, continúa una construcción historiográfica en la cual esos eventos se han entendido como una génesis del arte moderno y contemporáneo en Medellín y en Antioquia.

⁴⁹⁹ Tal vez el recuento de eventos e instituciones más exhaustivo de ese periodo puede consultarse en Conrado Uribe Pereira, “La gestión cultural en la ciudad postbienal, 1972-1981. Aprendizajes y nuevas actitudes”, en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 77-103

4.1 La desaparición de la *Bienal de Coltejer* como institución.

Críticas a la organización de la *Bienal*.

A partir de la edición de 1970, la *Bienal de Coltejer* fue objeto de múltiples críticas sobre su organización, que se reflejaron tanto en las opiniones de los visitantes como en la de los críticos de arte, artistas y comentaristas periodísticos de la muestra. Recuperar esos comentarios y críticas es importante ya que, según pensamos, éstos terminaron afectando la percepción que tenían los miembros de Coltejer sobre los beneficios que la compañía recibía por organizar y patrocinar el evento y, eventualmente, definieron el destino de la institución: lo que en un primer momento fue visto como una publicidad positiva, por medio de la cual el nombre de la empresa auspiciante era mencionado en medios de diversas partes del mundo como organizadora de un evento cultural de relevancia internacional; posteriormente, al estar el nombre de “Coltejer” asociado a la *Bienal*, cualquier comentario negativo sobre la institución fue visto por sus comitentes como causante de afectar la buena imagen de la marca “Coltejer”.

Según pensamos, estas críticas pueden agruparse en dos cuestiones: unas referidas a la organización propia del evento en Medellín; y otras que se enmarcaron en un cuestionamiento general al formato bienal como institución, que afectó a otras bienales del mundo y terminó por poner en crisis el prestigio de ese tipo de eventos a nivel internacional.

Los comentarios negativos que recibió la *Bienal de Coltejer* se centraron en destacar los problemas que encontraron los artistas y el público participante en la organización de la muestra, sobre todo en lo referido al envío, montaje, cuidado e información de las obras. Sin duda alguna, las *Bienales de Coltejer* le presentaron a sus organizadores múltiples problemas técnicos a los que muchos de ellos se enfrentaron por primera vez en sus carreras, ya que ninguno había tenido experiencia previa en ese tipo de trabajos de exhibiciones de alcance internacional.

Ya hemos visto cómo la carencia de datos e información sobre las obras expuestas terminó afectando la percepción que tenía el público al momento de asistir a la exhibición y cómo muchos de esos problemas fueron resueltos para las ediciones siguientes. No obstante, las dificultades encontradas al momento de realizar el montaje y el transporte de las piezas se incrementaron al hacerse más grande la muestra y al aceptarse un mayor número de obras y de artistas.

Esos problemas afectaron el interés de los artistas por participar en la bienal y, eventualmente, le dieron al evento una imagen de ser desorganizado y autocrático. Y es que el crecimiento de la muestra en el número de obras no significó un incremento exponencial en el número de personas involucradas en la organización del evento y en la selección de los artistas. Ya en 1970 Luis Mariano Olarte comentaba en una corta nota en un diario local los peligros que podía enfrentar la bienal si su organización continuaba en manos de solo dos o tres individuos (Leonel Estrada, y el coordinador general): “Desgraciadamente vemos con alarma que entre las directivas –buenos amigos de este cronista– se está engendrando un personalismo y una plutocracia que a la larga van a perjudicar tan importante certamen”.⁵⁰⁰ Olarte proponía, entonces, la organización de una junta *ad honorem* y de escala nacional, que permitiría contrarrestar posibles parcialidades que, según afirmaba, ya se estaban denunciando por parte de críticos y artistas en la capital del país. Dicha junta, no obstante, nunca se realizó, por lo que el protagonismo de Leonel Estrada, y de su grupo de organizadores, le dio a la institución la fama de ser autócrata.

Pero, además de ese problema de la parcialidad al momento de tomar decisiones, el que la organización del evento estuviese en manos de unos pocos individuos hacía que su gestión fuese mucho más complicada. Al respecto, los problemas comenzaron a hacerse visibles en 1970, año de un considerable incremento en el número y el estilo de las obras con el paso de una exhibición solo de pintura a una que incluyese los diversos lenguajes del arte contemporáneo. En un artículo publicado en la prensa local se denunció que incluso al momento de la inauguración de la segunda edición muchas de las obras se encontraban aun

⁵⁰⁰ Luis Mario Olarte, “Sobre la Bienal”, en *El Diario*, Medellín, s/f., Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

sin desempacar y sin montar lo que, además de generar confusión en el público, incitó el malestar entre los artistas:

Algo que fastidió bastante a los artistas, especialmente a los nacionales, fue la disposición de las obras dentro de los cuatro pisos y el sótano del museo de la Universidad de Antioquia. Se llegó a casos tales como el de Omar Rayo, quien al llegar a una de las salas en donde estaban sus cuadros, se encontró con que estos habían sido puestos incompletos. Esta fue una de las quejas más notables.⁵⁰¹

En muchos casos, las piezas llegaron en mal estado, incompletas o sin la debida información sobre cómo y dónde debían ser expuestas. La obra de Yutaka Toyota, por ejemplo, llegó a Medellín averiada, problema que pudo ser solucionado por el mismo artista que viajó a la ciudad a coordinar su montaje. Otros artistas que tuvieron problemas con sus obras fueron Manzur, Roidanillo y María Teresa Negreiros.⁵⁰² El mismo Gómez Sicre se refirió a la cuestión luego de escuchar quejas de otros artistas, llegando a comentarle a Estrada que un punto de críticas recurrente entre los participantes del evento era que las obras no eran devueltas a los artistas luego de la muestra, que éstas no se abrían y se exponían a tiempo para la inauguración o que eran dañadas o se devolvían en mal estado.⁵⁰³

Para 1972 los problemas de la organización no solo se no se solucionaron sino que se incrementaron. En un artículo publicado en *El Tiempo* firmado por Camilo Solvente se presentó una crítica a la bienal como institución y al diseño de la muestra de ese año, que resumía las cuestiones que preocuparon a muchos de los asistentes a esa edición. Solvente afirmaba que la carencia de una calidad homogénea entre las obras expuestas conllevaba a que la *Bienal de Coltejer* se pareciese más a una “feria de juguetes” que a un acontecimiento artístico internacional y, en su opinión, se trataba de un evento provinciano, “pretensiosamente cosmopolita” y auto convencido de su relevancia. La *Bienal de Coltejer*, según afirmaba, compartía los mismos síntomas de crisis que se habían presentado en las de Sao Paulo y Venecia:

⁵⁰¹ Hernando Correa, “Impresionante éxito la II Bienal de Arte”, en *El Espacio*, Bogotá, 2 de mayo de 1970, s/p.

⁵⁰² Amparo Pérez Camargo, “No hubo respeto por los artistas nacionales”, en *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1970, s/p.

⁵⁰³ José Gómez Sicre, “Carta a Leonel Estrada”, Washington, 1 de febrero de 1973, Archivo Leonel Estrada, p.1

La obsolescencia [sic] de los estilos, el afán de los artistas por encontrar un idioma contemporáneo y la desorientación casi patológica de una crítica que ha asumido el papel de conductora al proponer teorías cuya carencia de bases firmes ha resultado en el fracaso en el desarrollo de las propuestas.⁵⁰⁴

No obstante, la diferencia de éstas dos con la de Medellín era, en opinión de Solvente, que esas ciudades contaban con otras instituciones, como importantes museos de arte, que permitían comparar con una perspectiva crítica lo que se expone en la bienal con el desarrollo de otras expresiones de arte.

Como hemos mencionado, una de las características de la tercera edición fue la ausencia de los nombres más reconocidos del arte nacional e internación en la exhibición. En algunos casos, la decisión de los artistas de no participar estuvo incitada por esos problemas organizativos en la muestra anterior. Edgar Negret, quien había expuesto en 1970, se abstuvo de exponer en la *III Bienal* alegando que le parecía “la Bienal más desorganizada del mundo”, debido a que en 1970 le extraviaron una pieza de gran tamaño. En la misma línea, Negret, que había sido contratado para realizar el afiche para la edición de 1972, afirmó que los organizadores habían alterado el diseño que había enviado, lo que contribuyó a la decisión de no enviar sus obras en la muestra principal.⁵⁰⁵

Para la tercera *Bienal*, la polémica y el descontento de muchos artistas fue publicada en un diario donde expresaron la posición tomada por algunos de ellos de abstenerse a participar debido a la negativa a incluir artistas en el comité directivo y la utilización de sus trabajos como medio de propaganda, por parte de la compañía, con fines netamente comerciales.⁵⁰⁶ Eduardo Ramírez Villamizar, por ejemplo, se negó a enviar obras al certamen en 1972 alegando fallas enormes en la organización y debido a que se trataba, en su opinión, de un evento “superficial” o “una indigestión que dura unos días y desaparece sin dejar rastros” que no produce el menor beneficio para los artistas ni para el público. Otros artistas como Clemencia Lucena, Carlos Rojas, Santiago Cárdenas o Norma Zarate, algunos de los

⁵⁰⁴ Carlos Solvente, “Cartas de arte”, en *El Tiempo*, Bogotá, 10 de mayo de 1972, p. 6-B

⁵⁰⁵ Citado en Miguel González, “Anti-selección colombiana en Medellín”, en *El País*, Cali, 28 de mayo de 1972, p. 16

⁵⁰⁶ “Polémica sobre la Bienal: los artistas opinan”, reproducido en el catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta...* s/p.

cuales habían participado en versiones anteriores, mostraron su desacuerdo con la administración poco idónea y especializada de la *Bienal* y, también, se abstuvieron de realizar envíos.

Otra de las cuestiones que resaltaban los artistas para negarse a participar del evento fueron las múltiples denuncias que comenzaron a circular desde 1970 respecto a la censura que sufrieron artistas a los que se les retiró la invitación a participar o a los que incluso se les desmontaron algunas de sus obras por presentar contenidos no admitidos por los organizadores o por la compañía auspiciante. Ya hemos visto el caso de Julio Le Parc y como la organización intentó restringir la visita del artista a la edición de 1970, debido a sus conexiones con los movimientos políticos de la izquierda europea. Sin embargo, el activismo político no era el único motivo que podía llevar a la negativa de participación en la exhibición. Leonel Estrada, quien era miembro activo del Opus Dei en la ciudad de Medellín, se opuso a la representación en las artes de contenidos eróticos o pornográficos.⁵⁰⁷ En ese sentido, Estrada defendía y promovía, en el campo de la cultura, una suerte de *modernidad tradicionalista*, como es entendida por Orlando Melo.⁵⁰⁸ Una modernidad que se limitaba a los lenguajes formales del arte y que no encontraba conflicto con determinadas tradiciones de corte más conservador en el ámbito moral o religioso.

Según Estrada, las obras que mayores críticas generaron en la edición de 1972, tanto entre los especialistas como entre el público general, fueron *Patagonia* de Rafael y las obras sin título de Marta Peluffo.⁵⁰⁹ No obstante, la mayor controversia fue en realidad generada por una obra que no pudo mostrarse en las salas de exhibición. Se trataba de unas pinturas del artista Leonel Góngora, a quien no se le permitió el montaje de sus obras debido al contenido “pornográfico” de sus imágenes, a pesar de haber recibido una invitación directa a participar por parte de los mismos organizadores.⁵¹⁰ Góngora estaba trabajando por esos

⁵⁰⁷ Entrevista citada a Samuel Vázquez. Estrada incluso escribió un texto para “quienes quieren vivir mejor el cristianismo y desean aumentar su amor hacia Dios” titulado “Una vida programada”. Sobre el compromiso religioso de Leonel Estrada ver: Martín Nova, *Conversaciones con el fantasma...*, pp. 62 y 63

⁵⁰⁸ Jorge Orlando Melo, “Consideraciones sobre modernidad y modernización”, en Fabio Giraldo Isaza y Fernando Viviescas (comp.), *Colombia: el despertar de la modernidad...*, p. 235

⁵⁰⁹ Amparo Hurtado de Paz, “Descuelgan la III Bienal de Medellín”, en *El Espectador*, Bogotá, 15 de junio de 1972, s/p.

⁵¹⁰ Miguel González, “Escándalo a raíz de la Bienal”, en *Vanguardia Dominical*, Bucaramanga, Junio, 1972. p. 9

años en pinturas figurativas que representaban desnudos explícitos femeninos. La decisión de no colgar esos cuadros generó una acalorada respuesta por parte del artista, quien incluso llegó a afirmar que a raíz del incidente no volvería a mostrar su obra en Colombia.⁵¹¹ Frente a esta controversia, numerosos colegas apoyaron públicamente a Góngora desaprobando y cuestionando la decisión de los organizadores, entre los que se encontraron los artistas Santiago Cárdenas, Antonio Roda y Carlos Rojas, entre otros.⁵¹²

Leonel Estrada había sido enfático en afirmar dos años antes la imparcialidad de los organizadores de la *Bienal* frente a las decisiones de los miembros de los jurados de la convocatoria. Así lo había expresado en 1970 cuando afirmó sobre la elección de la representación colombiana que “las directivas de la Bienal no participaron en ninguna votación, ni sugirieron nombres, ni fijaron número de artistas, ni determinaron requisitos de estilo, escuelas, técnicas, trayectoria, etcétera”.⁵¹³ Es difícil esclarecer hasta qué punto esas declaraciones sobre el trabajo libre y autónomo de los encargados de la selección nacional había sido o no influenciada por el director del evento, quien se había encargado de la selección de artistas internacionales. Lo que sí es claro, es que las críticas frente a las selecciones de los artistas participantes pusieron de manifiesto que algunas obras fueron rechazadas de la selección oficial por presentar contenidos desaprobados por el director del evento o por las directivas de la compañía, como ocurrió con el caso Góngora. La controversia sobre las denuncias de censura llevó incluso a la renuncia de importantes organizadores de la *Bienal* como Samuel Vázquez luego de la edición de 1970.⁵¹⁴

Ahora bien, no todos los comentarios negativos que tuvo la *Bienal de Coltejer* estaban referidos a problemas en la gestión de esos eventos. Muchas de las críticas estaban en sintonía con un cuestionamiento a la pertinencia del formato de exhibición bienal, y a sus

⁵¹¹ “Polémica sobre la Bienal: los artistas opinan”, reproducido en el catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta...* s/p.

⁵¹² “Polémica sobre la Bienal: los artistas opinan”, reproducido en el catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta...* s/p.

⁵¹³ Citado en Gabriel Villa Villa, “Hoy se inaugura la II Bienal de arte Coltejer”, s/d, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

⁵¹⁴ Entrevista citada con el autor. Vázquez fue reemplazado por el arquitecto Oscar Mejía Escobar, profesor egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana y quién había desempeñado el cargo de Decano de Arte de Decorado en dicha universidad. III Bienal de Arte de Coltejer, *Boletín de noticias* #6, agosto de 1971. Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/p.

consecuencias positivas para el mundo del arte regional o internacional, que fue común en varias de esas instituciones a nivel internacional.

Hemos visto como a partir de 1968 las bienales de Venecia y San Pablo fueron objeto de críticas con las que se cuestionaba, principalmente, el papel jugado por esas instituciones en los conflictos sociales y políticos por los que atravesaba el mundo en esos años. De igual manera, los comentarios que recibió la *Bienal de Coltejer*, sobre todo en su edición de 1972, estaban en sintonía con aquellos expresados por los críticos de arte y artistas que generaron el boicot en las bienales internacionales.

Y es que luego de un auge internacional en la creación de bienales de arte a mediados del siglo XX, y de su hegemonía como institución privilegiada para la circulación y promoción de arte contemporáneo en el mundo, los años sesenta y setenta fueron testigos de la desaparición de muchos de esos eventos en diversas latitudes, incluso luego de pocos años de vigencia, como ocurrió con las bienales de Quito, Lima o Córdoba en Sudamérica, entre otras. Cabe aclarar que no todas las bienales que desaparecieron por esos años lo hicieron debido a las críticas y al cuestionamiento sobre papel que ellas jugaban en el sistema de las artes, sino que, más bien, respondieron a coyunturas particulares en cada caso. Aclarar esas diferencias puede, no obstante, darnos una perspectiva más amplia sobre el destino que tuvo en el continente americano el formato de bienal para muestras de arte internacional. En este sentido, como ha propuesto María Amalia García, la articulación comparativa entre esas diferentes plataformas de exhibición y sus motivos de desaparición o crisis pueden permitirnos establecer vínculos entre los distintos relatos modernizadores de las distintas historias del arte nacionales.⁵¹⁵

La *Bienal de Córdoba* en Argentina, por ejemplo, tuvo, al igual que la de Coltejer, solo tres ediciones, entre 1962 y 1966. Esas bienales –que habían sido conocidas por Estrada según demuestra la presencia de los catálogos en su archivo personal– fueron realizadas por las Industrias Kaiser Argentina (IKA), una filial en ese país de la multinacional

⁵¹⁵ María Amalia García, “Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVIII, N° 109, 2016, pp. 40-41

estadounidense dedicada a la producción automotriz, con la ayuda de capitales provenientes del Estado argentino.

Las *Bienales de Kaiser*, como también se les llamó, se llevaron a cabo en un ambiente de optimismo sobre los poderes de transformación del arte en la sociedad, donde éste se pensaba como parte fundamental del motor del progreso cultural. Al igual que ocurrió con Coltejer, el interés de los empresarios en promover dichos eventos respondía a intereses publicitarios y de prestigio para la compañía, pero que se presentaron ante el público bajo un discurso filantrópico y desinteresado que proponía el arte como principal actividad espiritual y de desarrollo e integración social.

No obstante, como ha demostrado María Cristina Rocca, los eventos patrocinados por Kaiser funcionaron como parte de un proyecto de política exterior norteamericano, que tuvo la difusión y promoción de la cultura como mecanismo para contrarrestar el avance del comunismo y para afianzar el prestigio del sistema capitalista entre los sectores de la intelectualidad latinoamericana.⁵¹⁶ Según afirmó la autora:

Industrias Kaiser Argentina resultó un eslabón eficiente de la política exterior norteamericana. Logró ser visualizada como agente de vanguardia social modernizador y capaz de prometer progreso. Junto con otras grandes empresas de la época en América Latina, IKA desarrolló el industrialismo como ideología y como estilo y esto incidió en el imaginario modernista de la época.⁵¹⁷

En ese sentido, Kaiser, a diferencia de Coltejer, había ligado su trabajo en la promoción y el mecenazgo cultural de manera explícita y directa al proyecto político e ideológico norteamericano, que se desarrollaba en el marco de la Guerra Fría y como estrategia para contrarrestar el avance del comunismo en el continente. En ambos casos, sin embargo, el formato de exhibición bienal y el mecenazgo de la industria privada que permitió la realización de esas muestras, estaba reafirmando las posibilidades sociales y culturales del desarrollo económico que traía el sistema de producción e industrialización capitalista.

⁵¹⁶ María Cristina Rocca, *Arte, modernización y Guerra Fría...*, p. 321

⁵¹⁷ María Cristina Rocca, *Arte, modernización y Guerra Fría...*, p. 332

Cuando el escenario político y social en el que se impulsaron los eventos de Kaiser cambió, principalmente a partir de los golpes de Estado del gobierno de Argentina y de los cambios en las políticas internacionales de los Estados Unidos, se generó una pérdida del optimismo en el desarrollo económico de la región. Fue así como, en 1967, Kaiser vendió sus acciones en Argentina y se fue de ese país dando por terminado también su proyecto de financiación y apoyo a las artes y la cultura.

Volviendo a las *Bienales de Coltejer*, hemos visto que esos eventos contaron con la financiación y la organización total de una compañía del sector privado de la ciudad de Medellín. Por ese motivo, evidentemente, los capitales con los que contaron sus organizadores estaban condicionados al estado financiero de esa compañía y a las decisiones que tomaran sus directivos sobre el modo en el que éstos se empleaban.

En ese caso, la pérdida del optimismo sobre el papel que jugaba el desarrollo económico e industrial en el campo cultural se materializó en diversas críticas direccionadas a cuestionar la naturaleza de esa institución como mecanismo de mercantilización de la producción cultural. Así lo expresó, por ejemplo, Marta Traba, cuando afirmó en 1970 que ese tipo de exhibiciones eran una “superestructura artística que distorsiona la labor del artista”, obligándolo a trabajar para insertarse en los medios de circulación del mercado capitalista.⁵¹⁸ Asimismo, el periódico *El Tiempo* publicó en 1972 una nota donde se afirmaban las críticas al carácter capitalista del evento como principal motivo de abstención de muchos de los artistas reconocidos en el campo local:

Las voces de protesta no son siempre las mismas. Algunos comunicados hablan de ‘manipulación dentro de un sistema dirigido por la oligarquía para dividir a los artistas y desfigurar los problemas de sus países y el arte’. Se habla de una ‘Bienal capitalista’ con dineros obtenidos de la plusvalía obrera, que predica ‘un arte sin fronteras, universal y situado en el terreno de nadie’, al margen de las contradicciones sociales. Se denuncia el arte ‘reducido al nivel de mercancía’ o hecho al gusto de las élites dominantes que ‘estimula la competencia que sirve al sistema opresor’.⁵¹⁹

⁵¹⁸ Marta Traba, “La segunda Bienal: guía para incrédulos”, en *Magazine Dominical*, Bogotá, 24 de mayo de 1970, p. 4

⁵¹⁹ “Arte de masas o acontecimiento capitalista”, en *El Tiempo Lecturas Dominicales*, Bogotá, 7 de mayo de 1972

Hayan sido comentarios referidos a la organización de la muestra o a su carácter mercantilista, las críticas a la institución que se registraron en medios locales, regionales e internacionales no fueron desconocidos por Estrada ni por los miembros de la compañía encargados de aceptar los presupuestos para la organización de la *Bienal*. En una entrevista realizada por Félix Ángel en 2005, Estrada restó importancia al impacto negativo que tuvo la prensa con sus comentarios críticos hacia la *Bienal*, calificándolos de “hechos anecdóticos”.⁵²⁰ Esos comentarios de la prensa, que eran en definitiva producto de su gestión como director de la *Bienal* o al papel de los comitentes, no tuvieron, según afirmó, efecto alguno sobre la decisión de Coltejer que no darle continuidad al patrocinio, sino que los motivos fueron principalmente económicos, referidos al estado financiero de los mecenas de la muestra.

Contrariando esas afirmaciones, Samuel Vázquez reafirmó años después la idea de que la empresa auspiciante no supo manejar la controversia que causaron las críticas a la bienal como institución: “Coltejer sintió lastimada su imagen con las críticas a la tercera Bienal y pensó que ellas iban a influir en las ventas de sus telas.”⁵²¹ Los beneficios en términos publicitarios que obtuvo Coltejer, debido a la mención que se hacía de la compañía y de su gestión al momento de hablar de la exhibición, se volvieron sobre sí mismos en el momento en el que el evento comenzó a ser cuestionado desde su naturaleza o desde su gestión.

A pesar de lo anterior, lo cierto es que esas críticas a la gestión y al patrocinio de Coltejer se presentaron, además, en un momento de crisis para la industria textil regional, lo que hizo que las directivas de la compañía reevaluaran el invertir tanto dinero en un evento de esa magnitud, como veremos a continuación.

⁵²⁰ Leonel Estrada, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 39

⁵²¹ Samuel Vázquez, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 282

Dependencia con el sector económico.

En 1974 Rodrigo Uribe Echavarría, quién había demostrado un particular interés en el mecenazgo de las artes y la cultura durante su presidencia en Coltejer, renunció a la compañía para dedicarse a la vida política. Además de las críticas a la labor de la industria privada en la financiación de la cultura que hemos visto, el optimismo en el desarrollo económico y la confianza en el impacto que tendría éste en otros ámbitos de la sociedad pareció perderse luego de la renuncia de su director.

En 1974 Echavarría fue reemplazado en su cargo por Guillermo Londoño Mejía, quien dirigió la compañía durante un periodo de crisis para la industria textil internacional generada por un marcado decrecimiento de las exportaciones, por el incremento del contrabando en el mercado local y por la liberación de las importaciones impulsadas por los gobiernos nacionales. Los cambios en el panorama económico de la industria textil fueron determinantes, según afirmó Leonel Estrada en una entrevista realizada por Félix Ángel en 2005, para la desaparición de la *Bienal*:

El doctor Guillermo Londoño recibió la empresa en ese momento difícil de la economía nacional lo cual afectaba las finanzas de Coltejer y también afectaba a los accionistas. Fue necesario rebajar el dividendo de las acciones y eso cayó muy mal entre muchos de ellos que vivían prácticamente de esas entradas. Se hizo evidente un cambio de mentalidad a nivel de liderazgo, debido probablemente a factores económicos externos, que se manifestó en una nueva actitud en cuanto a la forma de proyectar la imagen de la compañía. La Bienal era un evento que exigía inversión económica. Se habló de convertir la Bienal en trienal, y hasta se alcanzó a elaborar un afiche anunciándola, diseñado por Edgar Negret, pero eventualmente la empresa decidió suprimir el patrocinio.⁵²²

La enorme inversión que conllevaba la realización de la *Bienal de Coltejer* parecía, entonces, ser desproporcionada en el nuevo contexto de la economía local. La suspensión del patrocinio por parte de Coltejer ocurrió, como mencionaba Estrada, de forma paulatina. Al verse en riesgo la realización de la cuarta edición de 1974, se propuso desde la organización que se realizara una trienal. La primera edición de las *Trienales de Arte de Medellín* se

⁵²² Leonel Estrada, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 38-39

realizaría entre el 7 de mayo y el 20 de junio de 1975, y contaría también con la financiación de Coltejer.⁵²³ El objetivo de esa edición, según decidió la Junta Asesora Nacional conformada para su gestión –también en cabeza de Leonel Estrada–, era que fuese un evento didáctico, informativo y educativo, en continuación con las *Bienales* anteriores. Se podrían apreciar en esa muestra la más heterogénea colección de arte contemporáneo, desde el “arte primitivo hasta las última experiencias del arte tecnológico”.⁵²⁴ Según podía leerse en las bases del evento:

Como verdadera muestra de arte de nuestra época, la Trienal estará abierta a todas las tendencias artísticas vigentes y buscará fomentar especialmente aquellas expresiones que entrañen un aporte creativo nuevo al lenguaje plástico, y den una mejor imagen del continente.⁵²⁵

El proyecto de la trienal iba a concebirse como un “museo dinámico” que permitiese entablar un diálogo directo entre los artistas y el público, mediante la exhibición de una colección “viva y actual”, al tiempo que se entablaría un dialogo con obras consolidadas, mediante la exposición de muestras retrospectivas. Los organizadores esperaban invitar a cerca de 130 artistas de 27 países de América, y 10 artistas europeos, y se realizaría, al igual que la *Bienal* de 1972, como una muestra sin certamen competitivo, sin premios ni menciones, y sin representación de países.

No obstante, el proyecto de realización de la trienal fue cancelado definitivamente por Coltejer en 1975 y los organizadores tuvieron que esperar nueve años desde la última edición para poder materializar una nueva, que se conoció con el nombre de *IV Bienal de Arte de Medellín*.

Según pensamos, la cancelación definitiva de las *Bienales de Coltejer*, más que ser generada por una coyuntura económica del sector de la producción textil, fue producida por la total dependencia de esa institución a la financiación de la compañía auspiciante. Durante sus tres ediciones, las *Bienales* no lograron consolidar una autonomía en su gestión, debido,

⁵²³ “Trienal de Coltejer: bases”, en Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/d.

⁵²⁴ Leonel Estrada, *En preparación la trienal de arte de Medellín Colombia*, agosto de 1974, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, p. 1

⁵²⁵ “Trienal de Coltejer: bases”, en Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/d.

en parte a la gratuidad del evento y a la exclusividad de la financiación de Coltejer. Dicha dependencia se veía acrecentada, en el caso de Medellín, por la carencia de una institucionalidad del arte que pudiese hacerle frente a los problemas financieros de la compañía auspiciante de una manera autosuficiente y autónoma.

Hacia finales de la década del sesenta no existían en Medellín muchas instituciones dedicadas a la exhibición y promoción del arte moderno y del arte contemporáneo. Uno de los pocos espacios que realizaba exhibiciones de arte contemporáneo era el Club de Profesionales de la ciudad, que, como hemos visto, albergó algunas de las muestras realizadas por Leonel Estrada antes de las *Bienales de Coltejer*. Según él mismo afirmó: “El Club de Profesionales era prácticamente, en ese entonces, el único lugar en Medellín donde se podía ver arte contemporáneo. El apoyo que el Club le dio al arte fue extraordinario, cubría los costos de cada exposición, catálogos e invitaciones.”⁵²⁶ No obstante, las exhibiciones realizadas por el Club eran, en su mayoría de carácter privado, es decir, que solo podían asistir los miembros de club, y no contaba con la financiación suficiente para funcionar como un espacio autónomo de promoción y circulación de las artes.

Las salas de la Galería Sintéticos, las del National City Bank, la de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, la galería del Instituto Cultural Colombo-alemán y los corredores del Colombo-americano, eran otros espacios donde se presentaban muestras esporádicas de arte, aunque en algunos casos eran de tipo comercial o no se constituían como instituciones del arte autónomas.⁵²⁷

De mayor carácter institucional estaban la sala Rendón y la sala de Artistas Antioqueños, ambas del Museo de Zea. Esa institución funcionaba como organismo semioficial, con contribuciones económicas del Municipio, del Departamento y del Gobierno Nacional, aunque las colecciones eran, en su mayoría, propiedad de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. El museo realizaba durante los años sesenta el salón de Ceramistas y el salón de Acuarelistas, pero, además de esos, la actividad regular del museo no se concentraba en la promoción y la difusión de las artes. De hecho, según afirmó su directora, el Museo de Zea funcionaba por esos años más bien como un “depósito de cosas que había

⁵²⁶ Leonel Estrada, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 36

⁵²⁷ “Salas de exposición en Medellín”, en *Boletín Claroscuro*, N°19, Medellín, marzo de 1970, s/p.

que cuidar, y de tanto en tanto, como un lugar para presentar películas del Centro Colombo-Americano”. Era, continuaba su directora, una institución sin ninguna credibilidad ni protagonismo dentro de la vida artística de la ciudad.⁵²⁸ En una nota publicada en el diario *El Colombiano* del 9 de noviembre de 1969 Gilberto Castaño denunciaba las malas condiciones de exposición que tenía la sala Rendón del Museo Zea, que por entonces era la más importante de la ciudad:

Parece increíble que una muestra de cuadros artísticos se mezcle con pupitres, sillas y otros implementos, que le restan elegancia, sobriedad y la amplitud necesaria que debe tener una sala de exposiciones, para que cumpla con su objetivo. Medellín necesita urgentemente una sala de verdad. Damos traslado de esta inquietud al recién creado Instituto de la Cultura.⁵²⁹

Además de marcar las dificultades técnicas y espaciales de las salas de exhibición, el artículo daba cuenta de los problemas por los que atravesaban los artistas, sobre todo los de menor trayectoria, al realizar una muestra en esa institución: falta de gestión por parte del museo, carencia de un sistema de comunicación para la promoción de los eventos, poca información sobre el artista y las obras presentadas a los visitantes y, por supuesto, las conocidas dificultades para que una obra de lenguajes no tradicionales cuente con un lugar en el sistema de circulación y difusión.

Era claro, entonces, que el Museo de Zea no contaba con el aparato organizacional ni financiero para continuar con una muestra de arte de tipo internacional como las *Bienales de Arte de Coltejer*, luego de la suspensión de la financiación de esa compañía. El poco interés mostrado por los organismos oficiales locales para financiar ese tipo de eventos, haría necesario que, para su continuidad, fuese necesario la agrupación de múltiples miembros del sector privado que se materializaría en la cuarta edición de la bienal en 1981, como veremos más adelante.

⁵²⁸ Teresita Peña, directora del Museo de Zea entre 1969 y 1977. Citada en citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 136

⁵²⁹ Gilberto Castaño, “Panorama de Artes y Letras. Hace falta una sala de exposiciones”, en *El Colombiano dominical*, Medellín, 9 de noviembre de 1969, s/p.

Para concluir, al igual que lo ocurrido con las *Bienales de Kaiser* en Argentina y su relación estrecha con los intereses del sector político internacional, la dependencia de las *Bienales de Coltejer* con el sector económico terminó afectando su permanencia temporal. La relación de Coltejer con su bienal de arte se vio deteriorada por los cambios en el escenario social, principalmente las coyunturas económicas, que hacían difícil la financiación de un evento de esa magnitud. Sin duda, las críticas a la gestión y a la organización del evento funcionaron como disparadores de la decisión de cancelar de manera definitiva la financiación a mediados de la década del setenta, gracias a la mala imagen que esas críticas generaban en el nombre de la compañía ligada al evento. No obstante, la dependencia de esa institución con el sector económico de la producción privada dificultó que la *Bienal* pudiese salir bien librada de esas coyunturas y constituirse como una entidad autónoma de promoción cultural.

De esa manera, como ha afirmado Rocca sobre el caso de la *Bienal de Kaiser*, el destino de esas instituciones ejemplifican las “dudas en torno a los límites y la autonomía del campo artístico en nuestros países latinoamericanos”.⁵³⁰ Podría afirmarse, entonces, que la construcción de una institucionalidad para el arte moderno regional fue hecha, al menos en ciudades como Córdoba o Medellín, sobre el terreno de una autonomía porosa o, para el caso de esta última ciudad, una autonomía inexistente frente a los intereses del sector económico que permitieron la realización de eventos como unas bienales de arte.

4.2 Repercusiones de las tres *Bienales de Coltejer* en el campo local de las artes.

En 1985 Leonel Estrada fue invitado a la *Bienal de Venecia* a presentar una ponencia sobre la realización y los alcances de los eventos realizados bajo su dirección en Medellín décadas atrás.⁵³¹ En el texto presentado, Estrada era enfático en argumentar que la creatividad era la base fundamental de la cultura y que ésta debía ser el objetivo que motivara la realización de exhibiciones de arte. Según afirmaba, al servir las bienales de catalizadoras de

⁵³⁰ María Cristina Rocca, *Arte, modernización y Guerra Fría...*, p. 330

⁵³¹ Leonel Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”, junio de 1985, Archivo Leonel Estrada.

la creatividad y de la innovación, esos eventos promueven la creación y el desarrollo de otros espacios que refuerzan la institucionalidad de la cultura. En esa línea, Estrada remarcaba como, gracias a las *Bienales de Coltejer*, se logró crear en Medellín el Museo de Arte Moderno de la ciudad y se remodeló el “Museo de la Ciudad” o Museo de Zea, que pasó a llamarse Museo de Antioquia.⁵³² A continuación intentaremos dilucidar la relación que tuvo la realización de las *Bienales de Coltejer* con las transformaciones de esas y otras instituciones de arte mencionadas por Estrada en su conferencia de 1985, que actualmente se han consolidado como las más relevantes en el campo local.

El Museo de Zea, fundado en 1881 como homenaje a Francisco Antonio Zea y consolidado como museo artístico a mediados del siglo XX, tuvo durante la década del setenta importantes transformaciones, entre las que se destaca su cambio de nombre a Museo de Antioquia, como se le conoce actualmente. La transformación que tuvo el Museo de Zea por esos años fue hecha luego de la realización de las *Bienales de Coltejer* y, posteriormente del *Salón de Arte Joven* que comenzó a llevar a cabo en el museo en octubre de 1970. Su directora por esos años, María Teresa Peña, afirmó que la realización de ese salón fue una respuesta a la realidad que existía fuera del museo, como las *Bienales de Coltejer*, que daba cuenta de las necesidades y las transformaciones culturales por las que atravesaba la ciudad.⁵³³ Según expresó, el *Salón de Arte Joven* logró consolidar la imagen del museo en la ciudad, abriendo un vínculo entre el público y esa institución al estimular la participación de artistas jóvenes locales que no habían tenido la oportunidad de confrontar su trabajo con el público de la ciudad. También, esos eventos, cuya última edición fue el *X Salón* de 1979, impulsaron la necesidad de una mayor profesionalización dentro de la administración del Museo Zea como institución cultural de relevancia para el campo local: el *Salón*, afirmó su directora, “permitió sistematizar y profesionalizar ciertas operaciones, por ejemplo, el registro de las obras que entraban transitoriamente [...], permitió reformular los mecanismos administrativos y definir nuevas metas”.⁵³⁴

Para la edición de 1973, es decir el tercer salón, la exposición contó con el apoyo de Coltejer, logrando con esa ayuda incrementar el número de expositores a 185, el más alto de

⁵³² Leonel Estrada, “Ponencia en la Bienal de Venecia”..., p. 2

⁵³³ Teresita Peña, citada en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 137

⁵³⁴ Teresita Peña, citada en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 137

la década.⁵³⁵ A partir de esa experiencia, y de otras como la publicación por esos años del Boletín Claroscuro, especializado en cubrir novedades de artes plásticas en la ciudad, el Museo de Zea comenzó ese proceso de transformación que atravesó la década del setenta, hasta constituirse en la institución museística más importante del campo local.

Los *Salones de Arte Joven* del Museo Zea no fueron las únicas exposiciones de ese tipo realizadas en Medellín siguiendo el impulso de las bienales. Ya hemos visto como en el mismo año de realización de la primera bienal en 1968, Coltejer auspició otro evento artístico en la Universidad de Antioquia, conocido como el *I Salón Colombiano de Artistas Jóvenes*, que contó con la participación de 600 obras. Esos salones fueron transformados en los *Abriles Artísticos* en su edición de 1972, como un prelude a la tercera edición de la *Bienal de Coltejer*. Se realizaron en el museo de esa universidad con la dirección del profesor Carlos Mejía Mesa y llegaron a tener, para 1977 en su última edición, la participación de 350 obras de 190 artistas nacionales y extranjeros.⁵³⁶

Además de esos espacios de circulación para la producción de artistas jóvenes y emergentes de la ciudad que se crearon con el objeto de complementar o emular la iniciativa de las *Bienales de Coltejer*, una de las repercusiones más relevantes que tuvieron esos eventos fue, sin duda, la internacionalización de la producción local. Algunos artistas de Medellín, gracias a su participación en el evento, pudieron mostrar sus obras a agentes internacionales del campo artístico, lo que contribuyó a un conocimiento más amplio de su producción. Dora Ramírez, por ejemplo, afirmó que luego de su participación en la tercera edición de la *Bienal*, pudo mostrar sus obras en una exhibición individual en la Organización de los Estados Americanos en Washington, por invitación directa del director de la Unidad de Artes Visuales de esa organización, José Gómez Sicre.⁵³⁷ Sicre había visitado la casa de la artista durante su visita a la tercera bienal, que por esos años se constituyó en un punto de encuentro

⁵³⁵ Conrado Uribe Pereira, “La gestión cultural en la ciudad postbienal, 1972-1981. Aprendizajes y nuevas actitudes”, en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 72

⁵³⁶ Conrado Uribe Pereira, “La gestión cultural en la ciudad postbienal, 1972-1981. Aprendizajes y nuevas actitudes”, en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 74-75

⁵³⁷ Dora Ramírez, citada en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 51

de personalidades del mundo del arte del campo local, y generó de manera personal y directa una invitación para exhibir su trabajo en la institución mencionada.⁵³⁸

Asimismo, durante la década del setenta se realizaron importantes exhibiciones de artistas de Medellín en la capital del país, muchos de los cuales habían participado de la tercera bienal. Cabe destacar las muestras *Once artistas antioqueños* de 1975, organizada por Eduardo Serrano y curada por Óscar Jaramillo y Juan Camilo Uribe, presentada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y *Barranquilla, Cali, Medellín*, también organizada por Serrano.⁵³⁹

La llegada de obras internacionales tuvo, también, una importante significación en la producción de artistas locales que no habían tenido la oportunidad de realizar viajes al exterior. Muchos de esos artistas locales tenían un conocimiento precario de la producción internacional, que se recibía gracias a las publicaciones y reproducciones de revistas que circulaban por la ciudad. El acercamiento a las obras en su materialidad sin duda tuvo una influencia sobre la percepción que los artistas tenían de las técnicas y las formas contemporáneas, que terminó afectando su manera de ver y de entender el arte. Así lo expresó el pintor y grabador Álvaro Marín, quien trabajó como asistente de Carlos Rojas en el montaje de la segunda *Bienal*: “Por primera vez puede ver, tocar y vivir el arte contemporáneo. Cada caja que abríamos era una sorpresa. Pude percatarme de las técnicas que los artistas utilizaban, técnicas que hasta el momento solo habíamos apreciado reproducidas en revistas.”⁵⁴⁰ La percepción de las obras en reproducciones de revistas, como *Studio International*, no solo cumplía un papel informativo, sino que era utilizado por muchos artistas locales como ejercicio de aprendizaje por medio de la copia. De esa manera, al observar las obras en vivo gracias a la circulación que puso en marcha *las Bienales de Coltejer*, los artistas pudieron comprobar que la materialidad de las piezas, en lo referente a aspectos como su acabado, por ejemplo, difería mucho de las reproducciones antes utilizadas.

⁵³⁸ Sobre la importancia de la esa institución como disparador de la carrera internacional de artistas latinoamericanos ver: Claire F. Fox, *Arte Panamericano. Políticas culturales y Guerra fría*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2016, p. 28

⁵³⁹ Los once artistas eran: Félix Ángel, Rodrigo Callejas, John Castles, Óscar Jaramillo, Álvaro Marín, Humberto Pérez, Dora Ramírez, Javier Restrepo, Juan Camilo Uribe, Marta Elena Vélez y Hugo Zapata.

⁵⁴⁰ Álvaro Marín, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 189

Además de la posibilidad de percibir de cerca la producción de arte internacional sin tener que realizar viajes, la propuesta didáctica y educativa de la *Bienal de Coltejer* tuvo un importante impacto sobre algunos artistas del campo local. Durante los años sesenta y setenta la formación artística de la ciudad estaba ligada a dos instituciones, principalmente: el Instituto de Bellas Artes, fundado en 1910, y el Instituto de Artes Plásticas adjunto a la Universidad de Antioquia, fundado en 1965. Ambas instituciones ofrecían formación técnica, inspirada en las academias de arte tradicionales, y centradas en la formación de artistas bajo los parámetros estilísticos del arte figurativo o nacionalista. A partir del intercambio de conocimiento sobre tendencias y teorías artísticas propiciado por las *Bienales*, un grupo de artistas jóvenes encontró esas instituciones de formación en las artes como espacios obsoletos que no respondían a sus nuevas inquietudes y expectativas.⁵⁴¹

La transformación se vio materializada en la realización de múltiples eventos educativos, como charlas y conferencias, pero, sobre todo, en la fundación de la primera carrera profesional de artes, la cual se dictó en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín y en la que participaron Aníbal Gil, Javier Restrepo, Luis Fernando Valencia, John Castles, Marta Elena Vélez y Hugo Zapata, entre otros.⁵⁴² Este último actuó como director de la carrera, desde su fundación en 1976, que tuvo como objetivo llenar un vacío en la educación artística que existía en la formación superior de las universidades locales.

Según afirmó Zapata, la motivación para la creación de ese programa académico fueron los cambios sociales que tuvieron lugar por esos años en América Latina, sobre los que pudo informarse en la *Bienal de Coltejer* y a las conferencias que en ella se realizaron:

Las Bienales de arte pusieron de manifiesto la necesidad de ponerse al día en muchos de esos cambios. [...] Entendí que había analfabetos en el arte y que era

⁵⁴¹ Imelda Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo...*, pp. 197-198. Para una historia de las relaciones entre la Universidad de Antioquia y la educación artística y cultural ver: Carlos Arturo Fernández, “Arte y Universidad”, en *Revista Universidad de Antioquia*, N° 273, Medellín, julio-septiembre de 2003, pp. 54-65 y del mismo autor *La cultura y el arte dan vida a la Universidad de Antioquia. Episodios de la relación de la universidad con el arte y la cultura*, Medellín, Ensayos Pensamiento Universitario, Universidad de Antioquia, 2013

⁵⁴² Un listado de algunas de las conferencias realizadas en el periodo postbienales puede consultarse en Conrado Uribe Pereira, “La gestión cultural en la ciudad postbienio, 1972-1981. Aprendizajes y nuevas actitudes”, en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 76

posible aprender códigos que estaban fundamentados en el análisis de la experiencia visual, y mejor todavía, que dichos códigos no rechazaban la emoción.⁵⁴³

Además de la formación de artistas, la posibilidad de que éstos vendieran su trabajo en el mercado local fue fundamental para la consolidación de un campo para el arte moderno en la ciudad. Las *Bienales de Coltejer* fueron, en ese sentido, importantes promotores del mercado del arte, sobre todo en lo relativo a la creación de galerías en la ciudad, entre las que podemos mencionar la Galería El Parque (1974), La Oficina (1972), Arkas (1973), Partes (1977), entre otras.⁵⁴⁴ No obstante, al igual que las bienales, el auge y el optimismo del mercado del arte tampoco tuvieron continuidad en el tiempo, en parte debido a la dificultad de consolidar un mercado de demanda local y por el auge del narcotráfico en las décadas siguientes. La galería El Parque, creada por Aníbal Vallejo, la galería El Retablo, de Mary de Llano, por ejemplo, y otras creadas antes de la realización de las bienales, como Contemporáneo o Picasso, desaparecieron o pasaron a cambiar su razón social al comercializar otros productos.⁵⁴⁵

La desaparición de las *Bienales de Coltejer*, y el vacío que generó entre la joven generación de artistas, que encontraron en ella un espacio de formación, divulgación y desempeño profesional, también incidió en la fundación de nuevas instituciones. Tal fue el caso del Museo de Arte Moderno de Medellín, que abrió sus puertas en 1981, en el marco de un momento de revitalización de las instituciones de promoción del arte moderno en la ciudad, como veremos a continuación.

⁵⁴³ Hugo Zapata, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 173

⁵⁴⁴ Conrado Uribe Pereira, “La gestión cultural en la ciudad postbiental, 1972-1981. Aprendizajes y nuevas actitudes”, en Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 82-90

⁵⁴⁵ Aníbal Vallejo, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 156

1981: la IV Bienal, el MAMM y el Coloquio de Arte No-Objetual

La *IV Bienal* de 1981 fue financiada por un grupo compañías locales como Suramericana de Seguros, la Cámara de Comercio de Medellín, Fabricato, el Banco Comercial Antioqueño y la Compañía Colombiana de Tabaco S.A. Por ese motivo, el nombre del evento fue cambiado al más genérico de *Bienal de Arte de Medellín* donde, a pesar de continuar la tradición de los eventos anteriores, no hacía referencia a una compañía como mecenas específico. El evento tuvo como director, de nuevo, a Leonel Estrada y como asesor a Jorge Molina M. El grupo de gestores que participaron de su organización fundaron en 1980 la Corporación Bienal de Arte de Medellín, que estuvo dirigida por Oscar Mejía.

La *IV Bienal de Arte de Medellín* se inauguró el 15 de mayo y estuvo abierta por 50 días en el Palacio de Exposiciones de Medellín. Contó con la participación de 220 artistas de 37 países, que expusieron alrededor de 500 obras entre pinturas, instalaciones y propuestas conceptuales.⁵⁴⁶ Se realizaron mesas redondas, conferencias y simposios, entre otras actividades complementarias.

Según declaraciones de Estrada, la cuarta *Bienal* fue un evento pensado y organizado para la gente y no para los críticos de arte o especialistas, con lo cual el público objetivo y la línea didáctica del evento intentaban continuar los de las tres versiones anteriores de las *Bienales de Coltejer*.⁵⁴⁷ Según afirmó, su motivación fue la de presentar de forma didáctica un panorama del arte contemporáneo, que incluyese sus tendencias y problemas en la presentación más amplia y heterogénea de obras posible.⁵⁴⁸

A pesar del carácter popular y no especializado que se le dio al evento, según declaraba Estrada, en el marco de la exhibición se realizó el *Primer Encuentro Internacional de Críticos de Arte*, organizado de forma conjunta con el Instituto de Integración Cultural Quirama y el apoyo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. En ese seminario de

⁵⁴⁶ Imelda Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo...*, p. 33

⁵⁴⁷ María Cristina Arango de Tobón, “La de Medellín será la mejor bienal del mundo”, reproducido en el catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta...*s/p.

⁵⁴⁸ Citado en A.A. V.V., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*, pp. 136-137

dos días participaron Pierre Restany, Jasia Reichardt, Marta Traba, Francisco Gil Tovar, Fermín Fevre, Miguel González, German Rubiano, Jorge Romero Brest y Galaor Carbonell.

La *IV Bienal* fue la última vez que Estrada participó como organizador y director de eventos de exhibición bienales en la ciudad de Medellín. El 13 de agosto de 1981, Estrada presentó su renuncia ante la junta directiva de la Corporación Bienal de Arte, aunque continuó años después prestando su asesoría para la realización de otros eventos posteriores. En su carta de renuncia, Estrada afirmó sobre la *IV Bienal*, que en esta:

Tuvimos, durante cincuenta días, un museo temporal que dio ocasión de mirar al vivo la realidad del arte actual y concluir sobre la pluralidad de expresiones que en este momento coexisten. Pudimos constatar que la belleza ya no es el único patrón de apreciación y que en cambio la originalidad es el leit motiv del arte de nuestra época. Una bienal heterogénea y abierta, como la que acaba de concluir nos ha mostrado que vale la pena arriesgar a quedarnos perplejos ante lo pasado. Este enfoque suscitó comentarios favorables de la crítica e hizo que los medios de comunicación la destacaran y equipararan con las de mayor prestigio.⁵⁴⁹

Siguiendo el camino abierto por las *Bienales de Coltejer*, también con el apoyo económico de empresarios antioqueños y con la gestión de un grupo de artistas locales, fue fundado en 1978 el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), que logró abrir sus puertas al público con una sede propia en 1980.⁵⁵⁰ La idea de la creación de un museo de arte fue propuesta por el arquitecto Alberto Sierra, que llevaba desarrollando un trabajo en el mercado del arte local en su galería La Oficina, creada gracias a la motivación que había generado en él su experiencia con las *Bienales de Coltejer*.⁵⁵¹ El museo, como ha expuesto Imelda Ramírez, fue creado tomando la influencia de las *Bienales* como parte de un “pasado mítico”. Con el MAMM se pretendía dar continuidad al impulso del mecenazgo privado en la financiación de instituciones culturales mediante la formación del público y la circulación de información y la promoción del arte contemporáneo:

⁵⁴⁹ Leonel Estrada, “Carta de renuncia a la Corporación Bienal de Arte”, Medellín, agosto 13 de 1981, Archivo Leonel Estrada, p. 1

⁵⁵⁰ Nicanor Restrepo Santamaría, *Empresariado Antioqueño y Sociedad, 1940-2004...*, p. 131. Para una historia del Museo de Arte Moderno de Medellín ver: Viviana Palacio y Jorge Lopera, *Museo de Arte Moderno de Medellín: breve historia*, Medellín, Mesa Estándar, 2016

⁵⁵¹ Imelda Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo...*, p. 159

Las Bienales de Coltejer fueron, pues, la base de los ideales que fundamentaron el proyecto del nuevo museo, pues operaron como un pasado mítico que se pretendía ‘reeditar’ y en torno al cual se aglutinó un grupo amplio de personas [...]. De igual modo, las Bienales también representaron unos ideales proyectados como componente utópico, el cual sirvió como ‘marco ideológico’ de orientación para las actividades de la nueva institución.⁵⁵²

De esa manera, el nuevo museo se pensó como una institución centrada en la pedagogía, que recogía las propuestas planteadas por Leonel Estrada sobre la *Bienal de Arte*. De hecho, el mismo Estrada fue llamado como asesor por los organizadores de la nueva institución. Su influencia no solo se vio en los lineamientos didácticos del museo, sino también en su interés por la orientación a exhibiciones temporales más que a la constitución de una colección patrimonial permanente.

En el marco de la inauguración del MAMM en 1981 fue realizado el *Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Según ha propuesto Imelda Ramírez, ese evento y la inauguración del museo, presentaron una mirada opuesta del arte internacional y latinoamericano que aquella presentada por la *IV Bienal de Medellín*, que se realizaba de manera contemporánea. El coloquio, que contó con la dirección del investigador Juan Acha y de Alberto Sierra, tenía como objetivo presentar un mapa de la vanguardia en América Latina y contó con la participación de Rita Eder, Jorge Glusberg, Néstor García Canclini, Eduardo Serrano y Álvaro Barrios, entre otros. Por su parte, la muestra de arte No-objetual contó con la participación de 48 artistas que presentaron videos, acciones, performances, carteles e instalaciones, entre otras propuestas de vanguardia.

La realización conjunta de ambos eventos, La *Bienal de Arte* y el *Coloquio de Arte No-Objetual* como evento inaugural del MAMM, dieron cuenta de una reactivación del campo artístico del arte moderno y contemporáneo en la ciudad, luego de nueve años de ausencia de *Bienales de Coltejer*. No obstante, según Imelda Ramírez, la coincidencia de esos eventos generó una “polarización” que marcó un punto de inflexión entre el arte moderno y el arte contemporáneo. Para Ramírez, mientras en la *Bienal* se exponía la modernidad institucionalizada y caracterizada por defender una autonomía de los lenguajes

⁵⁵² Imelda Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo...*, p. 212-213

del arte; en la muestra organizada por el MAMM se proponía, por el contrario, una subversión de esa autonomía, borrando las diferencias entre el arte y la vida al introducir elementos del diseño y de la cultura popular y de masas, que estaba más cercana a la vanguardia posmoderna.⁵⁵³

La *VI Bienal de Arte de Medellín* presentaba, según la autora, una suerte de “vuelta al orden” que se puso de manifiesto en la predilección por obras pictóricas, muchas de las cuales recuperaban las poéticas de la neofiguración y el expresionismo en auge durante los años ochenta en el contexto internacional. Por su parte, las obras presentadas en el *Coloquio de Arte No-Objetual* se centraron en el análisis de las formas más recientes de experimentación en la concepción de la obra de arte, y su lugar en el arte latinoamericano.⁵⁵⁴ Con la idea de los “No-Objetualismos” se pretendía, como ha expuesto Ramírez, poner en crisis la idea tradicional y modernista de la obra de arte y el mito del artista, para incorporar “otras formas creativas, el trabajo colectivo y la experimentación” y su integración con la vida cotidiana.⁵⁵⁵

A pesar del carácter anti-institucional con el que se ha caracterizado el *Coloquio de Arte No-Objetual*, es de destacar que el nuevo museo de arte moderno, y los eventos realizados para su inauguración, eran en sí mismos instituciones del arte al igual que la *IV Bienal*, en tanto que todos ellos eran organismos estructurados y diferenciados, cuyo objetivo era la promoción y circulación de valores artísticos con relativa autonomía sobre la vida cotidiana. Asimismo, muchos de los artistas participantes presentaron sus propuestas en la *Bienal* y en el *Coloquio*, de forma simultánea. De esa manera, la coincidencia entre ambos eventos no se refería solo a su carácter institucional sino también a los lenguajes estéticos que ponían en circulación, a pesar del hecho de que el *Coloquio* se enfocara en un tipo particular de poéticas mientras la *Bienal* pretendía una mirada más heterogénea.

⁵⁵³ Rita Eder, “Presentación”, en Imelda Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo...*, p. 15

⁵⁵⁴ Imelda Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo...*, p. 35

⁵⁵⁵ Imelda Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo...*, p. 38



Izquierda: Marta Minujín, *La quema de Gardel*, IV Bienal de Arte de Medellín, 1981. Derecha: Marta Minujín y *De Amaru a Barthes, una acción de ilusioriedad metafísica*, Coloquio de Arte No-Objetual, 1981. Reproducidas en *Arte en Colombia*, N° 16, 1981.

La artista argentina Marta Minujín, por ejemplo, inauguró con sus obras “La quema de Gardel” y “De Amaru a Barthes, una acción de ilusioriedad metafísica” la *Bienal de Arte de Medellín* y la *Muestra de Arte No-Objetual*, respectivamente. En ambos casos, la propuesta de Minujín consistió en acciones donde, en la primera, se quemó una figura de 14 metros de alto de Carlos Gardel; mientras que en la segunda realizó una representación teatral en la plaza de toros La Macarena que incluyó el “secuestro” en helicóptero de algunos críticos

de arte presentes. Por su parte, la artista e investigadora Nelly Richards participó de la *Bienal* como artista y del Coloquio como ponente con la conferencia “Cuerpo y paisaje como escena crítica”; Álvaro Barrios exhibió unas obras conceptuales en la *Bienal* de las series tituladas “Las obras de arte malas son muy buenas” y “El museo Duchamp de arte malo” y presentó en el Coloquio la ponencia “Sinopsis del No-Objetualismo en la obra de Marcel Duchamp”; mientras que Eduardo Serrano, que también participó del coloquio como ponente, fue el encargado del montaje de la *IV Bienal*.⁵⁵⁶

Por lo anterior, según pensamos, la idea de una “polarización” entre ambas instituciones, al parecer, solo correspondía al plano discursivo de algunos críticos de arte como Juan Acha o Marta Traba que exponían y defendían posiciones divergentes frente al arte, y no tanto al carácter ideológico de ambos eventos, a su intención de reforzar o subvertir la autonomía del arte, o a las imágenes que éstos pusieron en circulación.⁵⁵⁷ No obstante, podemos afirmar que ambos eventos de 1981, y los debates que se generaron en sus encuentros académicos, marcaron un punto de reactivación del campo del arte moderno y contemporáneo que no había tenido paragón en el ámbito local luego de la desaparición de las *Bienales de Coltejer* en 1972.

Conservación y difusión de la colección Coltejer en el Museo de Antioquia

El 22 de octubre de 2014 las *Bienales de Arte de Coltejer* reaparecieron en el contexto del arte de la ciudad de Medellín gracias a la inauguración de la sala titulada 68, 70, 72. *Bienales de Arte Coltejer* en la Casa del Encuentro del Museo de Antioquia. Ese espacio, que se ubica en un edificio aledaño a la sede principal del museo, cuenta con 39 obras, ordenadas de forma cronológica con la curaduría de Nydia Gutiérrez, entre las que encuentran algunas ganadoras de premios o menciones de las tres primeras *Bienales de Coltejer*, junto con otras

⁵⁵⁶ Las ponencia completas y la lista de artistas participantes del Coloquio pueden consultarse en: Alberto Sierra Maya (compilador), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*, Medellín, Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011

⁵⁵⁷ Sobre la postura teórica presentada en ambos eventos por esos críticos de arte y los debates que ambos generaron sobre la vanguardia artística en América Latina ver: en Imelda Ramírez, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo...*, pp. 46-67

compradas por esa compañía durante los años en los que tuvo activo su programa de adquisición de obras de arte.

La base curatorial de la sala se tomó de la exposición del mismo nombre realizada también en el Museo de Antioquia entre 2012 y 2013. No obstante, aquella primera exhibición incluía, además de las obras, una exposición de la documentación referente a las *Bienales* (catálogos, folletos, piezas publicitarias, textos críticos y testimonios de los organizadores), que ponía de manifiesto el impacto mediático y crítico de esos eventos en el contexto nacional e internacional. Dicho acervo documental no ha sido incluido en la sala permanente inaugurada un año después, como tampoco fue incluida la obra ganadora del primer premio de la *I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer* del artista Luis Caballero, que se encuentra exhibida en otra sala del edificio principal del Museo de Antioquia.



Fotografía de la exposición 68, 70, 72, *Bienales de Arte de Coltejer*, Museo de Antioquia, 2012-2013. Tomado de <http://www.museodeantioquia.co/exposicion/bienales-de-arte-de-coltejer/> el 5 de diciembre de 2017

Según se expresa en el texto curatorial que presenta la muestra, la curaduría de la sala permanente pretende dar cuenta de la variedad técnica y temática que pusieron de manifiesto las obras participantes de las *Bienales de Coltejer*, y que determinaron la “transición entre el

costumbrismo y la modernidad” en el sistema de las artes local.⁵⁵⁸ De esa manera, el relato curatorial perpetúa un discurso constante en la historiografía del arte local, que ha tomado como punto de génesis de la modernidad artística local las *Bienales de Coltejer*, y que caracteriza el periodo anterior a esos eventos como “costumbrista”.

La exhibición cuenta con obras que dan cuenta de las experimentaciones con la forma y la materia pictórica que proponía la pintura del informalismo de artistas como Fernández Muro (*Disparo en la espalda*), o de Sarah Grillo (*El cumpleaños de Matusalén*); obras que trabajan los efectos de la percepción del arte óptico como es el caso de las piezas de Luis Tomasello (*Atmósfera cromoplástica No. 229*) y Rogelio Polesello (*Dioxazine*); hasta pinturas de la nueva figuración o del arte pop de los artistas Fred Hausman (*Festival de la vida*) y Fernando Grillón (*Banda de usureros devorados por panteras negras*), todas realizadas durante los años cercanos a la realización de las *Bienales de Coltejer* (1967 a 1972). No obstante, además de las mencionadas, la muestra incluye otras piezas adquiridas por Coltejer en esos años que no participaron del evento pero que, según se expresa en el relato curatorial, permiten dar cuenta de esa heterogeneidad temática y técnica que abrieron esos eventos en el campo local. A pesar de lo anterior, han sido excluidas de la exhibición instalaciones, performances y otro tipo de acciones que, al no ser adquiridas por la compañía no hacen parte de su colección privada.

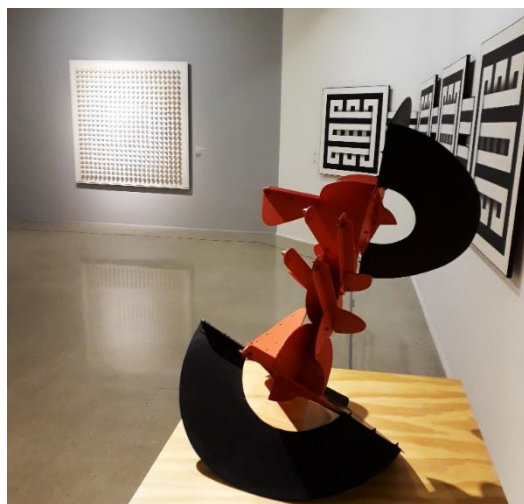
La sala 68, 70, 72. *Bienales de Arte Coltejer* intenta materializar, al menos de manera tangencial, el propósito de Estrada y Uribe Echavarría de darle circulación a la colección de Coltejer en el marco de un espacio museístico. En 1971, Leonel Estrada y Rodrigo Uribe Echavarría manifestaron públicamente el propósito de construir una institución museística permanente que albergara la colección de la compañía. A partir de la decisión de abolir los premios en la tercera edición de la bienal, se anunció en diarios locales que el objetivo de Coltejer era la realización de un “Museo de Arte del Siglo XX” que estaría compuesto por las obras adquiridas en las bienales, entre otras.⁵⁵⁹ Dicho museo sería llevado a cabo una vez terminada la construcción de la torre Coltejer y contaría con las casi 65 piezas que

⁵⁵⁸ <http://www.museodeantioquia.co/exposicion/bienales-de-arte-de-coltejer/> Recuperado el 20 de septiembre de 2017

⁵⁵⁹ Juan J. García Posada, “Museo de arte del siglo XX donará Coltejer a Medellín”, en *El Colombiano*, 7 de abril de 1971, s/p.

conformaban, para ese entonces, su colección privada. El museo, que nunca llegó a realizarse, tenía por objeto dejar a la ciudad un testimonio de lo que se realizaba en el plano artístico en aquellos años, al tiempo de servir de consecuencia de los esfuerzos llevados a cabo por los mecenas de las *Bienales*.⁵⁶⁰

Según pensamos, más que una recuperación expositiva de las *Bienales de Arte de Coltejer* como acontecimiento cultural y artístico de relevancia para la historia del arte local –que den cuenta de la heterogeneidad y complejidad de poéticas que esos eventos presentaron, de su impacto en la sociedad de Medellín, y de su carácter didáctico– la sala se ha configurado como un espacio de exhibición del papel de mecenas llevado a cabo por la industria privada en el contexto local. Esa interpretación puede argumentarse por el hecho de que en la sala estén exhibidas piezas que no hicieron parte de las *Bienales de Coltejer*, pero que sí hacen parte de la colección de la compañía; y por la decisión de que se presente en un espacio diferenciado –no solo en una sala privada sino en un edificio anexo–, donde no dialogan con otras obras del museo y de la historia del arte local. A pesar de eso, la sala permite dar cuenta del trabajo cultural desarrollado por Coltejer como mecenas del arte moderno en Medellín con sus bienales de arte, al tiempo que le da visibilidad a unas poéticas que fueron fundamentales para la conformación de unos ideales de distinción de un grupo de empresarios locales.



Vista de la sala 68, 70, 72 *Bienales de Coltejer*, Museo de Antioquia, 2017, fotografía del autor.

⁵⁶⁰ “Dos palabras”, en *El Diario*, Medellín, 2 de junio de 1971, s/p.

Conclusiones

Las instituciones de promoción artística no solo tienen como función sociabilizar los cambios estéticos que conciben y materializan los artistas de manera personal e, incluso, de forma fortuita e imprevisible, sino que son ellas mismas fundamentales en la producción del valor de la obra de arte.⁵⁶¹ En muchos casos, esas instituciones responden a unos intereses específicos de los grupos sociales que, mediante la financiación o el manejo de dichas instituciones, impulsan la circulación y distribución de determinados bienes culturales en una sociedad y momentos específicos. Los intereses que mueven a esos agentes son, de esa manera, estadios determinantes en la formación del valor y del sentido de las obras de arte. Eso explica la centralidad que ha tenido en nuestro trabajo la investigación de las *illusio* (los intereses sociales, intenciones y lógicas específicas) que motivaron la formación de esas instituciones artísticas en sus comitentes, en detrimento de lo que Pierre Bourdieu ha llamado “la ideología carismática de la creación”, es decir, la centralidad investigativa en el productor aparente de las obras, a saber, los artistas.⁵⁶²

Siguiendo esa propuesta metodológica de Bourdieu, hemos logrado determinar que los comitentes de las *Bienales de Coltejer*, miembros de la burguesía de Medellín, respondieron a un contexto social que les permitió impulsar unos valores culturales con los que se identificaban y que intentaron implantar en el grueso de la población de esa ciudad. Al destinar una parte considerable de los dividendos de su compañía a la promoción y difusión de valores artísticos, los directivos de Coltejer estaban llenando un vacío dejado por los organismos estatales, que presentaron de manera contundente y sistemática un desinterés o una desatención en la financiación de instituciones culturales locales. De esa manera, el papel llevado a cabo por el Estado permitió que intereses privados captaran la labor de financiación y promoción de la actividad cultural, que fue aprovechada por los industriales

⁵⁶¹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, p. 339

⁵⁶² “La ideología carismática de la creación”, explica Bourdieu, “constituye, sin duda, el obstáculo principal para una ciencia rigurosa de la producción del valor de los bienes culturales”. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, p. 253.

locales para la utilización de la cultura como mecanismo de expansión de determinados valores culturales y sociales.

Bourdieu ha afirmado que los discursos sobre las obras de arte no pueden considerarse como un mero aditivo, destinado a facilitar su comprensión, sino que deben entenderse como un “momento en la producción de la obra, de su sentido y de su valor.”⁵⁶³ Al analizar los discursos del comitente y del director de la *Bienal*, Rodrigo Uribe Echavarría y Leonel Estrada, hemos podido constatar que para esas élites industriales, la modernidad en las artes era una manifestación del progreso y la civilización de la sociedad, producto del desarrollo económico e industrial que esos grupos promovían. Esta percepción de la modernidad artística permite, a su vez, comprender la génesis de la idea de que la ausencia de esas manifestaciones en una sociedad da cuenta de su estado de “atraso” y “provincialismo”. De esa manera, esos agentes, al adentrarse en el campo cultural mediante la creación de exhibiciones internacionales, se propusieron generar un internacionalismo y un cosmopolitismo en las artes mediante la promoción de la modernidad artística internacional. Así, el modernismo fue utilizado como una herramienta de diferenciación respecto de los valores culturales que identificaban a otro sector de la población de origen rural y campesino.

Si, siguiendo a Ángel Monlleó, aceptamos que la promoción del arte hay que entenderla como una forma de dominación simbólica, podemos afirmar que el mecenazgo realizado por Coltejer —con sus bienales pero también con otros proyectos— buscó reproducir la lógica de las clases sociales industriales en el imaginario social de la ciudad por medio de estrategias educativas y de divulgación cultural: “con este intento de familiarizar las clases medias con los paradigmas perceptivos de la élite económica y social, se busca la universalización de la cultura del referido grupo y la reproducción de sus propios valores; es decir, la simple penetración ideológica.”⁵⁶⁴ En este sentido, con las imágenes presentadas por la *Bienal de Coltejer*, pero sobre todo con el importante proyecto didáctico y masivo del evento, se intentaron instaurar y expandir en el resto de la ciudad los valores culturales de la modernidad artística, con los que las élites que los promovían se identificaban.

⁵⁶³ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, p. 258

⁵⁶⁴ Ángel Monlleó y Gálcerá, “Sociología del nuevo mecenazgo y patrocinio del arte”..., p. 760

El imaginario paternalista que caracterizó a las élites industriales antioqueñas hizo que estos agentes presentaran su proyecto institucional como promovido por intereses altruistas, filantrópicos y sin dirigismos para con la comunidad local. No obstante, su trabajo con la financiación de las *Bienales* se constituyó en uno de los más ambiciosos proyectos de “mercadeo”, con los que la compañía hizo uso del arte con fines publicitarios y mercantiles, al tiempo que le permitió a sus gestores construir una reputación para posicionarse, aún más, dentro del campo cultural y social.

Por tal motivo, es de destacar que la promoción y la creación de una “conciencia cultural” por parte de una empresa privada, enfocada antes en la producción y distribución de mercancías de consumo, conlleva peligrosos riesgos para la cultura.⁵⁶⁵ Los mecanismos de difusión del evento y de las poéticas que en él se presentaron, al recuperar estrategias de mercadeo propias del sistema capitalista, reforzaron una idea del arte y cultura como bienes de consumo. En ese sentido, la importancia dada a los números para justificar la realización del evento y su significación local y regional (cantidad de asistentes, número de artistas y obras presentadas, presencia del evento en medios periodísticos, etcétera) reforzaba la idea la *Bienal* como una empresa de espectáculos, cuyos beneficios para la cultura y para la compañía auspiciante podían ser cuantificados y medidos. Esa perspectiva no pasó inadvertida por los críticos de la *Bienal*, entre los que se encontraron muchos artistas de prestigio nacional e internacional, que con su decisión de no participar de la edición de 1972 afectaron la continuidad institucional del evento.

Además de dilucidar las *illusio* de los agentes que desarrollaron las *Bienales de Coltejer*, ha sido determinante en esta investigación dar cuenta de las implicaciones sociales, políticas, económicas y estéticas que ese mecenazgo ha tenido sobre el contexto cultural local y regional. Al respecto, Paul O’Neill ha destacado que las bienales en general, además de reflejar la diversidad de prácticas artísticas globales o regionales, han contribuido a la legitimación de formas y modelos de arte y de exhibición dentro de la industria cultural global.⁵⁶⁶ En este sentido, la *Bienal de Coltejer* se constituyó en una zona de contactos transamericanos, en un espacio de encuentro, de debate y de interacción de artistas, críticos,

⁵⁶⁵ Juan José García Posada, “Dice Gómez Sicre: hay exceso de filosofía barata en la crítica de arte”, reproducido en: A.A. V.V., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia...*, p. 129

⁵⁶⁶ Paul, O’Neill, *The culture of curating and the curating of culture(s)*, MIT Press, 2016, p. 6

gestores culturales y periodistas que construyeron, a través de esos eventos, una red cultural transnacional.

La realización del evento en una ciudad que, hasta entonces, se encontraba fuera del mapa del arte contemporáneo internacional, contribuyó a una descentralización de los sistemas de promoción y difusión con respecto a la capital del país, al tiempo que funcionó para reforzar la institucionalidad de un arte que, hasta ese momento, no tenía espacios ni formas de exhibición relevantes dentro de la sociedad de Medellín. Así, las *Bienales de Coltejer* permitieron una reorganización y una diversificación del campo artístico colombiano al tiempo que permitieron que nuevos agentes se afianzaran en dicho campo, como fue el caso de Uribe Echavarría y Estrada.

La ubicación de Medellín en el sistema de arte contemporáneo internacional no hubiese sido posible sin la correspondiente circulación de las imágenes y discursos que caracterizaban la producción del arte hegemónico extranjero. En ese sentido, las elecciones hechas por los jurados de selección, en cabeza del director del evento, y su interés por presentar una exhibición heterogénea, que incluyese todas las propuestas y lenguajes característicos de las poéticas contemporáneas del arte internacional, y la invitación al evento de prominentes pensadores y defensores de esas poéticas, hizo posible el éxito de la institución en términos de posicionamiento en el campo artístico regional.

No obstante, a pesar de la multiplicidad y heterogeneidad de propuestas artísticas presentadas en las tres ediciones de las *Bienales de Coltejer* que nos han ocupado, la adjudicación de premios y la preminencia de determinadas poéticas ha permitido corroborar que el modelo que se intentó legitimar fue el de una modernidad artística centrada en la experimentación de los aspectos formales de la obra de arte, como aquellas presentadas por el arte cinético y óptico o por la pintura de la neo-figuración expresionista. Dichas poéticas fueron exhibidas como ajenas a los conflictos sociales que ponían en riesgo el *estatus quo* de las élites industriales regionales y a las ideas impulsadas por los movimientos sociales y estudiantiles de la izquierda política. Así, la supuesta neutralidad y autonomía de la modernidad artística que se presentó en las *Bienales de Coltejer* dio cuenta de un impulso por despolitizar las artes y por presentar una modernidad como parte de la ficción de una sociedad sin fisuras ni conflictos sociales.

A pesar de la heterogeneidad de la muestra, la modernidad artística que se intentó consolidar en Medellín, gracias a la gestión de las *Bienales de Coltejer*, significó la pérdida de participación y espacios de visibilidad para otros actores y para otras propuestas. Las obras de pintura de tipo nacionalista o expresionista de Pedro Nel Gómez o Débora Arango y sus seguidores, o las manifestaciones de arte popular como la cerámica, por ejemplo, quedaron por fuera tanto de los espacios de visibilidad como del relato mismo de la modernidad artística local que se intentó promover desde la *Bienal de Coltejer*. Sobre este último caso, es de destacar que, después de un importante protagonismo durante las décadas del cincuenta y sesenta en los medios de difusión artísticos —como lo comprueban los múltiples salones realizados en la ciudad—, la cerámica parece desaparecer paulatinamente como técnica y como lenguaje relevante en la cultura de Medellín. Ese proceso de desaparición de la cerámica en los espacios de circulación y en los discursos sobre el arte coincide con la consolidación del arte moderno en la década posterior, producto del efecto de las *Bienales*, quedando ésta relegada a una manifestación “puramente decorativa”.⁵⁶⁷

En este sentido, hemos comprobado que la *Bienal de Coltejer* propició la consolidación de un escenario de lucha por espacios de visibilidad dentro del mundo del arte, que tuvo como consecuencia más visible la aparición de debates con los que se intentaban legitimar los nuevos valores culturales o aquellos que vieron en riesgo sus espacios de circulación. De esa manera, la *Bienal* funcionó como un lugar privilegiado dentro del campo artístico local al servir, siguiendo a Bourdieu, como “sede de luchas entre ostentaciones de poder” y de relaciones de fuerza entre agentes del campo cultural.⁵⁶⁸ Dichos debates permitieron, a su vez, consolidar la autonomía relativa de ese campo, lo que tuvo efectos visibles en la institucionalidad del arte y la cultura local como lo comprueban los múltiples proyectos realizados en años posteriores, tanto en aspectos institucionales como en la producción artística local.

⁵⁶⁷ La investigación sobre la importancia de la cerámica en el campo local antes y después de la consolidación del arte moderno está aún por hacerse y se escapa a los alcances de este trabajo. Cf. Alba Gutiérrez Gómez, Conrado Uribe Pereira, y Jorge Alberto Rodríguez S., *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981...*, p. 20

⁵⁶⁸ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, p. 320

Hemos visto que las *Bienales de Coltejer* funcionaron como disparadores de múltiples intentos por consolidar una institucionalidad del arte moderno y un interés por la pedagogía cultural y artística, en ámbitos distintos a los tradicionales. Asimismo, la participación en los eventos de numerosos artistas nacionales, así como de otros agentes del campo artístico internacional, permitió que se modificaran en el contexto local unos imaginarios sobre la profesión artística y el estatus social y profesional de las personas que decidían dedicarse a esa actividad. Algunos de los efectos a corto plazo más relevantes de ese proceso de profesionalización de las artes en el contexto local, promovidos por las *Bienales de Coltejer*, fueron, por un lado, el surgimiento de una nueva generación de artistas, más heterogénea y numerosa, que impulsaron en el campo local el interés por la producción de arte moderno y contemporáneo, según los parámetros internacionales. Por otro lado, el interés de muchos de esos artistas por crear nuevos espacios de discusión, de aprendizaje y de circulación, que devino en el reforzamiento de la institucionalidad artística y cultural en la ciudad de Medellín.

La terminación del evento con tan solo tres ediciones debido a la cancelación de la financiación por parte de Coltejer da cuenta que la autonomía relativa del campo cultural implica que, también, ese campo es relativamente dependiente al campo económico y al campo político.⁵⁶⁹ De esa manera, aunque las decisiones tomadas dentro del campo cultural (por ejemplo, en la adjudicación de premios o en la invitación de determinados artistas a un evento como la *Bienal de Coltejer*) puedan parecer libres de las imposiciones y exigencias externas, los campos de producción cultural están sometidos, como afirma Bourdieu, a “las necesidades de los campos englobantes, la del beneficio económico o político”.⁵⁷⁰ De esa forma, el análisis de los que hemos llamado la *poshistoria* de las *Bienales de Coltejer*, nos permitió esclarecer las formas en las que determinados agentes o instituciones han luchado por construir esa autonomía relativa del campo cultural mediante la creación de estrategias que emulen la experiencia primigenia de las *Bienales* pero sin las restricciones que el campo económico impuso sobre ellas.

⁵⁶⁹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, p. 213

⁵⁷⁰ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, p. 321

A pesar de las importantes repercusiones que esos eventos tuvieron en el campo cultural de la ciudad de Medellín, como el intento de consolidar su autonomía, para muchos agentes locales la cancelación y posterior desaparición del evento significó un triunfo de “provincialismo” en su sociedad, que fue incapaz de perpetuar y de apropiarse los valores culturales de la modernidad:

El público no alcanzó a madurar con tan solo tres bienales. El medio se estrechó de nuevo y comenzamos a vivir localmente algo que antes no se sentía pero que sí existía en Bogotá, y era el sistema de “roscas” y amiguismos para favorecer a este o aquel artista, independiente de su talento o contribución. Pasamos de un medio muy parroquial, anacrónico, pero hasta cierto punto de vista sano y con poca malicia, a otro completamente prostituido por intereses personalistas, ansias de protagonismo y ambiciones económicas.⁵⁷¹

La misma opinión es expresaba por otros artistas entrevistados al respecto por Félix Ángel, como Marta Elena Vélez o Álvaro Marín. La primera remarcó como, al terminarse las *Bienales de Coltejer*, el contexto local perdió su única conexión con el arte internacional y la ciudad volvió a encerrarse en sus valores de antaño.⁵⁷² Por su parte, Marín afirmó que “las tres bienales realizadas no alcanzaron a crear una infraestructura con la solidez que permitiera a la sociedad antioqueña renovar una mentalidad que, en general, seguía aferrada a patrones muy rígidos.”⁵⁷³ Para estos artistas, puede pensarse que el proyecto de las *Bienales de Coltejer*, a pesar de significar un esfuerzo sin precedentes de instaurar el internacionalismo y el cosmopolitismo en el campo artístico local y regional, tuvo resultados fallidos.

Esperamos que esta investigación haya contribuido a esclarecer cómo fueron tejidas las tramas del modernismo en el caso de una ciudad como Medellín y, sobre todo, a entender que, más que el resultado de una “evolución inevitable”, el arte moderno en el contexto local fue una construcción que estuvo motivada por unos intereses de clase específicos con los que, por medio de múltiples discontinuidades y luchas de poder, se intentaron instaurar unos valores culturales, hasta ese momento desconocidos por el grueso de la población local.

⁵⁷¹ Dora Ramírez, citada en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 52

⁵⁷² Marta Elena Vélez, citada en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 97

⁵⁷³ Álvaro Marín, citado en Félix Ángel, *Nosotros, vosotros, ellos...*, p. 190

Fuentes y bibliografía

Fuentes

Repositorios documentales

Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia
Archivo Coltejer
Archivo digital del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA)
Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto
Archivo Histórico de Medellín
Archivo Leonel Estrada
Archivo Museo de Antioquia
Archivo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina
Archivo Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina
Archivo Universidad de Antioquia

Publicaciones periódicas

“180 cuadros llegan para primera Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer”, en *El Correo*, Medellín, 1 de mayo de 1968, s/p.

“200 artistas y 600 creaciones en la III Bienal de Arte de Coltejer”, en *El Colombiano*, Medellín, 1 de mayo de 1972, p. 1 y 6

“200 obras, 600 artistas, 29 países en la III bienal de arte coltejer”, en *Mujer*, N°114, Bogotá, mayo de 1972, s/p.

“200 pintores”, en *El Diario*, octubre 1969, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

“215 artistas de 29 países en la Tercera Bienal de Arte de Coltejer”, en *El Correo*, 24 de marzo de 1972, s/p.

“50.000 personas visitarán la Bienal de Pintura de Medellín”, en *El Colombiano*, Medellín, 6 de mayo de 1968, s/p.

AGUIRRE R., Gabriel, “Notorio desnivel en obras exhibidas en la Bienal de Coltejer“, en *El Diario*, 4 de mayo de 1968, s/p.

ALLOWAY, Lawrence, “Art”, en *The Nation*, 25 de mayo de 1970, s/p.

_____, “Colombia no tiene hoy pintores maduros de edad media”, *El Diario*, Medellín, 24 de julio de 1970, p. 10. Publicado originalmente en *The Nation*.

ÁNGEL M., Alba lucía, “Arte de profanos y arte de peritos”, en *El País Dominical*, Cali, 7 de junio de 1970, p. 8-9

ARANGO DE TOBÓN, María Cristina, “La de Medellín será la mejor bienal del mundo”, s/d, reproducido en el Catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, Suramericana de Seguros, Medellín, Noviembre 23 de 2000 a enero 26 de 2001, s/p.

ARANGO, Gonzalo, “El mundo fabuloso de la Bienal”, en *El Tiempo*, Bogotá, 28 de abril, s/p.

“Arte de masas o acontecimiento capitalista”, en *El Tiempo Lecturas Dominicales*, Bogotá, 7 de mayo de 1972, s/p.

“Artes y espectáculo. La bienal colombiana”, en *Análisis*, n°461, Buenos Aires, 13 al 19 de enero de 1970, p. 53

“Artes y Espectáculos”, en *Análisis*, N°479, Buenos Aires, 19 al 25 de mayo de 1970, p. 58
ATCON, Rudolph P., “La universidad latinoamericana. Clave para un enfoque conjunto del desarrollo coordinado social, económico y educativo en la América Latina”, en *ECO, Revista de la cultura de occidente*, N°37-39, Bogotá, mayo-julio de 1963, pp. 4-169

“Aún siguen llegando obras para la II bienal de arte”, en *El Colombiano*, Medellín, 14 de mayo, s/p.

AYUSO, Miguel, “Hablan dos jurados”, en *El Tiempo*, 5 de mayo de 1970, s/p.

BARNITZ, Jacqueline, “Medellín, The Biennale”, en *Arts Magazine*, verano de 1970, s/p.

BARRIOS, Álvaro, “Derrumbe en la Bienal”, en revista *Nadaismo 70*, n°4, 1970, p. 13 y 14
Beatriz, “Críticos vs. Artistas”, en *La Patria*, Medellín, 3 de mayo de 1972, p. 14

“Bienal en Movimiento prepara la Academia Juvenil de Artes”, en *El Colombiano*, 29 de junio de 1970, s/p.

“Bienal ‘no comprometida’ en Medellín. Lo de Salcedo es ‘Pura paja’”, en *El Espectador, Edición dominical*, Bogotá, 3 de mayo de 1970, p. 14-A

BERNAN, Marta Teresa, “Una ventana abierta al arte”, en *El Espectador*, Bogotá, 18 de agosto de 1969, s/p.

BURGOS, Álvaro, “La Bienal: Lo mejor para Medellín desde la Colonia”, s/d, reproducido en el Catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, Suramericana de Seguros, Medellín, Noviembre 23 de 2000 a enero 26 de 2001, s/p.

CARBONELL, Galaor, “Primera Bienal Iberoamericana de pintura” en *El Tiempo Lecturas dominicales*, 19 de mayo de 1968, s/p

CASTAÑO, Gilberto, “Panorama de Artes y Letras. Hace falta una sala de exposiciones”, en *El Colombiano dominical*, Medellín, 9 de noviembre de 1969, s/p.

CASTRO SAAVEDRA, Carlos, “Pasé por la bienal”, en *El Colombiano*, Medellín, 10 de junio, s/p

“Cerca de 100 mil personas han visitado la Bienal”, en *El Espectador*, Medellín, 6 de mayo de 1970, s/p.

“Cómo está recibiendo la II Bienal, el público?” en *El Correo*, Medellín, 6 de mayo de 1970, s/p

“Coltejer apoya a la cultura, afirma Uribe Echavarría”, en *El País*, Cali, 30 de abril de 1970, s/p.

CORREA, Hernando, “Impresionante éxito la II Bienal de Arte”, en *El Espacio*, Bogotá, 2 de mayo de 1970, s/p.

“Cuadro del Equipo Crónica no es plagio”, en *El Espectador*, Medellín, 5 de mayo de 1970, p. 10-A

“Cursillo sobre apreciación artística en el Museo de Zea”, en *El Colombiano*, 5 de marzo de 1970, s/p.

DAZA, Gloria Inés, “Bienal de Medellín”, en *El Espectador*, 14 de abril de 1972, s/p.

DE MONTAÑA, Inés, “Grandes vísperas para la III Bienal”, en *El Espectador*, Medellín, 29 de abril de 1972, s/p.

DE VIECO, Beatriz, “La crisis es del cuadro de caballete”, en *El Tiempo*, Bogotá, 28 de mayo de 1972, s/p.

“Diseñadora en la Bienal”, en *El Tiempo*, 31 de mayo de 1972, p. Última-D

“Discusión sobre un mural de Coltejer, ¿Qué opinión tiene usted sobre el proyecto de Tobón Lara con destino a la Iglesia de Sedeco?”, en *El Colombiano Literario*, Medellín, 3 de marzo de 1957, p. 2

“Documentales sobre arte serán presentados diariamente durante la Bienal de ‘Coltejer’”, en *El Correo*, Medellín, 26 de abril de 1970, s/p.

“Dos palabras”, en *El Diario*, Medellín, 2 de junio de 1971, s/p.

“El arte latinoamericano actual no representa a América Latina”, en *Boletín Claroscuro*, N°22, Medellín, junio de 1970, s/p.

“El gobierno exalta la Bienal”, en *El Diario*, Medellín 2 de mayo de 1972, p. 11

“El Origen de la Bienal de Arte de Coltejer”, en *Claroscuro*, n°20, Medellín, abril de 1970, s/p.

“En mayo de 1970 se realizará la II Bienal de Arte de Coltejer”, en *El Diario*, Medellín, 22 de octubre de 1969, s/p.

Mario Escobar, “La Bienal de Arte de Coltejer: cita del arte latinoamericano”, en *La Patria*, Manizales, mayo 24 de 1970, s/p.

ESTRADA, Leonel, “Breve balance de la III Bienal de Arte”, en *Vanguardia Liberal*, Bucaramanga, 16 de junio de 1972, p. 3

_____, “Educación por el arte en los Estados Unidos”, en *El Colombiano Literario*, *El Colombiano*, Medellín, 16 de marzo de 1958, pp. 1-4

_____, “La Bienal de Arte de Coltejer. Pintores latinoamericanos y de E.U. Participarán”, en *El País*, Cali, julio de 1969, s/p.

_____, “La Bienal de Artes Plásticas de Coltejer invita a participar a pintores peruanos”, en *La Prensa*, Lima, 21 de septiembre de 1972, s/p.

_____, “La Bienal de São Paulo”, *Magazín Dominical*, *El Espectador*, Bogotá, 2 de noviembre de 1969, p. 2

_____, “La exposición de Justo Arosemena”, en *El Colombiano Literario*, *El Colombiano*, Medellín, 13 de noviembre de 1960, s/p.

_____, “La segunda bienal de arte será realizada en Medellín, en 1970”, en *El Tiempo*, 13 de julio de 1969, s/p.

_____, “Malgrem Restrepo y su expresionismo abstracto”, en *El Colombiano Literario*, *El Colombiano*, Medellín, 11 de septiembre de 1961, p. 4

_____, “Señales de la cultura: la II Bienal de Arte Coltejer y sus repercusiones en el campo de la cultura”, en *El Catolicismo*, Bogotá, 1970, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

_____, “Una Bienal que exporta cultura”, en *Lanzadera* N°5, Medellín, marzo-abril de 1972, p. 34

_____, “Una Bienal de impacto”, en *El Colombiano*, Medellín, 10 de mayo de 1968, s/p.

_____, “Un recorrido por las galerías de arte neoyorkinas. Lo último en arte”, en *El Colombiano Literario*, *El Colombiano*, Medellín, n°706, 9 de febrero de 1964, s/p.

ESTRADA, María Isabel, “Diccionario del arte actual”, en *El Colombiano*, Medellín, 7 de mayo de 1972, p. 4

“En el primer premio el jurado actuó con conocimiento del arte moderno”, en *El Colombiano*, 8 de mayo de 1970, s/p.

“En la Bienal defendí lo que es Valioso: Rubiano”, en *El Espectador*, Bogotá, 30 de abril de 1970, s/p.

“Famosos artistas extranjeros se hallan ahora en Medellín”, en *El Colombiano*, Medellín, 26 de abril de 1970, s/p.

FLORALBA, “La Bienal en Movimiento, sensacional espectáculo”, en *El Colombiano*, Medellín, 21 de junio de 1970, s/p.

_____, “Una muestra para todos los gustos y comentarios”, en *La Patria*, Medellín, 3 de mayo de 1972, s/p.

GARCÍA, Juan José, “El público juzga la bienal”, en *El Colombiano*, Medellín, 11 de mayo de 1972, s/p.

_____, “Museo de arte del siglo XX donará Coltejer a Medellín”, en *El Colombiano*, 7 de abril de 1971, s/p.

GARCÍA MEJÍA, Hernando, “Los pintores antioqueños y la Bienal”, en *El Colombiano*, 10 de junio de 1970, s/p.

GARZÓN, Miguel, “240 artistas nuevos en la Bienal de Medellín”, en *El Espectador*, Bogotá, 3 de mayo de 1972, s/p.

GIL TOVAR, Francisco, “Defensa de un fallo. El mural de Tobón Lara”, en *El Colombiano Literario*, Medellín, 10 de marzo de 1957, p.1

GIRALDO, Hernando, “Columna Libre”, en *El Espectador*, s/d., Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia. p. 2-A,

“Ginzburg se defiende. Rechaza las críticas de Gómez Sicre”, s/d, 10 de marzo de 1973, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

GLUSBERG, Jorge, “II Bienal de Arte de Medellín”, em *Goya, Revista de Arte*, n°97, Madrid, 1970, s/p.

_____, “Arte y cibernética”, en *El Colombiano*, Medellín, 19 de abril de 1970, s/p.

GÓMEZ SICRE, José, “Art and artifacts in Medellín”, en *Americas*, vol. 24, n° 11-12, Washington, noviembre-diciembre 1972, p. 2-8

“Gómez Sicre de nuevo contra Carlos Ginzburg”, s/d, 25 de junio de 1973, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

GONZÁLEZ, Floralba, “Fanny Mickey y el milagro del TPB”, en *El Colombiano*, 10 de mayo de 1972, s/p.

GONZÁLEZ, Isaías, Isaías González, “Artistas de toda América Asistirán a la Segunda Bienal de Medellín”, en *El Espectador*, Bogotá, 8 de Mayo de 1969

_____, “25 países en la Bienal de Arte de ‘Coltejer’”, s/d, reproducido en el Catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, Suramericana de Seguros, Medellín, Noviembre 23 de 2000 a enero 26 de 2001, s/p.

GONZÁLEZ, Miguel, “Anti-selección colombiana en Medellín”, en *El País*, Cali, 28 de mayo de 1972

_____, “Escándalo a raíz de la Bienal”, en *Vanguardia Dominical*, Bucaramanga, Junio, 1972. p. 9

GONZÁLEZ RESTREPO, Jaime, “60 mil personas en la Bienal de Coltejer”, en *El Tiempo*, Bogotá, 5 de mayo de 1972, s/p.

_____, “La Bienal en el banquillo”, en *El Tiempo*, Bogotá, 1 de mayo de 1972, p. 9

_____, “Me Ahogo!”, en *El Tiempo*, Bogotá, 5 de mayo de 1972, p. 4B

GREIFFENSTEIN ARANGO, Ignacio, “La II Bienal en un lugar estratégico”, en *El Colombiano*, 8 de mayo de 1970, s/p.

“Habla Gómez Sicre: ‘La III Bienal en pintura es progreso’”, en *El Tiempo*, Bogotá, 24 de mayo de 1972, p. 5-C

HENAO, Luisa Margarita, “Festival Internacional de Ópera” en *Boletín Claroscuro*, n°21, Medellín, mayo de 1970, p. 7

HERNANDEZ, Oscar, “Nuevo mundo del arte y muerte de muchos valores en la segunda Bienal de Coltejer”, s/d, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

_____, “Sopa de Letras”, en *El Diario*, Medellín, 5 de mayo de 1970, s/p.

HURTADO DE PAZ, Amparo, “Cuatro pisos para la III Bienal”, en *El Espectador*, Bogotá, 7 de abril de 1972, s/p.

_____, “Descuelgan la III Bienal de Medellín”, en *El Espectador*, Bogotá, 15 de junio de 1972, s/p.

_____, “La III Bienal, Algo Increíble”, en *El Espectador*, Bogotá, 4 de mayo de 1972, s/p.

_____, “La Bienal ante el público”, en *El Espectador*, Bogotá, 6 de mayo de 1970, s/p.

_____, “Leonel le responde a Marta Traba”, en *El Espectador*, Bogotá, 7 de mayo de 1972, p. 14-A

_____, “Millares visitan la Bienal de Arte”, en *El Espectador*, Bogotá, 5 de mayo de 1972, s/p.

_____, “Psicóloga infantil en la Bienal”, en *El Espectador*, Bogotá, 12 de mayo de 1972, s/p.

_____, “Solo hay 25 obras que sirven: Marta Traba”, en *El Espectador*, Bogotá, 5 de mayo de 1972

_____, “Reacciones del Público sobre la Primera Bienal”, en *El Espectador*, Bogotá, 17 de mayo de 1968, s/p.

ISSACS, Cecilia, “La industria de la cultura”, en *Visión*, 23 de octubre de 1972, p. 28-36

“Itinerario de la tercera Bienal de Coltejer”, en *El Correo*, Medellín, 4 de junio de 1972, s/p.

JARAMILLO ALZATE, José, “La babel de la Bienal”, en *El Colombiano*, Medellín, 30 de julio de 1972, s/p

JARAMILLO URIBE, Jaime, “Observaciones al informe Atcon sobre las universidades latinoamericanas”, en *ECO, Revista de la cultura de occidente*, N°37-39, Bogotá, mayo-julio de 1963, p. 172-186

“Jorge Romero Brest se halla en Medellín invitado por Coltejer”, en *El Correo*, 4 de noviembre de 1971, s/p

KRAUSE Walter, “La Alianza Para el Progreso”, en *Journal of Inter-American Studies*, vol. 5, n°1, enero de 1963, pp. 67-81

“La II Bienal Coltejer proyecta imagen de Colombia en el exterior”, en *El Obrero Católico*, Medellín, 25 al 31 de enero de 1970, s/p.

“La Bienal de Arte”, en *El Colombiano*, Medellín, 1 de mayo de 1970, s/p.

“La empresa privada y la cultura”, 4 de mayo, s/d., Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/p.

“La función social del empresario”, en *Industrial y desarrollo*, N°4, vol. 1, Bogotá, mayo de 1972, p. 22

“La muerte del arte y la facultad de crear”, s/d, 28 de junio de 1973, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

“La participación colombiana en la segunda bienal de arte de Medellín”, en *Boletín Claroscuro*, n°21, Medellín, mayo de 1970, p. 4

“La próxima bienal debe eliminar los premios”, en *El Colombiano Dominical*, 10 de mayo de 1970, s/p.

“La segunda Bienal de Arte”, en *Boletín Claroscuro* n° 9, Medellín, abril de 1969, s/p.

“La tercera Bienal de Coltejer el 1º. De mayo será inaugurada”, en *El Nacional*, Barranquilla, 14 de abril de 1972, s/p.

“Las mujeres en la Bienal”, en *El Colombiano*, Medellín, 7 de mayo de 1972, s/p.

LIPSET, Seymour Martin, “El estudiantado y la política en una perspectiva comparativa”, en *ECO, Revista de la cultura de Occidente*, N°97, Bogotá, mayo de 1968, pp. 68-101

LONDOÑO GÓMEZ, Armando, “Primer Salón Colombiano de Artistas Jóvenes”, *Boletín Claroscuro*, Medellín, Museo de Antioquia, enero-febrero de 1969, s/p.

LOPERA ARANGO, Carlos, “Bienal? Y eso qué es?”, en *El Correo*, Medellín, 15 de mayo de 1972, s/p.

“Los artistas colombianos son buenos por accidente”, en *La República*, Bogotá, 4 de mayo de 1970, s/p

“Luis Caballero ganó el primer premio de la Bienal de pintura”, en *El Colombiano*, Medellín, 3 de mayo de 1968, s/p.

“Más artistas se vinculan a la Bienal”, en *El Siglo*, Medellín, 24 de abril de 1970, s/p.

“Marta Traba dicta curso en la Bienal de Coltejer”, en *Diario del Caribe*, Barranquilla, 16 de marzo de 1970, s/p.

“Medellín y su industria: Coltejer”, en *Revista Diners*, Bogotá, abril-mayo de 1972, s/p.

MERCADO JR., Jaime, “La Bienal, vista por dos artistas y dos críticos”, en *El Colombiano Dominical*, Medellín, 28 de junio de 1970, p. 5

“Medellín al día: lo bueno y lo malo”, en *El Colombiano*, Medellín, 3 de mayo de 1972, s/p.

MONTEALEGRE, Samuel, “Encuentro con Agan [sic]”, en *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, Bogotá, 13 de diciembre de 1970, s/p.

“News and notes”, *Studio International*, Londres, octubre 1969, p. 106

“Notas culturales”, en *El Colombiano*, Medellín, 4 de mayo de 1951, p. 2

“Notas culturales: tertulia artística” en *El Colombiano*, Medellín, 12 de mayo de 1955, p. 5

“Notas Culturales: Premiación de la Bienal de Pintura”, en *El Colombiano*, Medellín, 16 de mayo de 1968, s/p.

“Notículas Artísticas”, en *El Tiempo*, s/d, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

OCRE, “Bienal de Coltejer crea imagen en el exterior de superación cultural”, en *El Correo*, Medellín, 26 de junio de 1970, s/p.

_____, “Segunda Bienal de Arte Coltejer”, en *El Correo*, Medellín, 21 de marzo de 1970, s/p.

OLARTE, Mariano Luis, “Bienal de arte Coltejer. Museo Antropológico”, en *El Diario*, Medellín, 13 de noviembre de 1969, s/p.

_____, “Ondas de la Bienal de Coltejer”, en *El Siglo*, Medellín, 7 de mayo, s/p.

_____, “Sobre la Bienal”, en *El Diario*, Medellín, s/f., Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p.

“Opinamos”, en *Boletín Claroscuro*, Medellín, Museo de Zea, N°28, diciembre de 1970, p. 1

“Opinamos”, en *Boletín Claroscuro*, N° 21, Medellín, mayo de 1970, p.1

“Origen de la Bienal de Arte de Coltejer”, en *Boletín Claroscuro*, N° 20, Medellín, abril de 1970, p. 3-4

OSORIO, Sonia, “Lo buenos y lo absurdo de la Bienal de Coltejer”, en *El Tiempo*, Bogotá, 7 de mayo de 1970, s/p.

PALACIO, Iván D., “Flautillas”, en *El Diario*, Medellín, 8 de mayo de 1970, s/p.

_____, “Flautillas”, en *El Diario*, Medellín, 28 de mayo de 1970, s/p.

PELAEZ, Santiago, “Así vi la Bienal”, en *El Espectador, Magazine Dominical*, Medellín, 21 de mayo de 1972, s/p.

“Pangloss: temas de nuestro tiempo”, en *El Espectador*, Bogotá, 1 de mayo de 1972, s/p.

PAREJA, Rodrigo, “El argentino Tomasello ganó la II Bienal. Crítica adversa en Medellín”, en *El Colombiano*, Medellín, 1 de mayo de 1970, p. 22

PÉREZ, Amparo, Amparo Pérez C., “Bienal de Coltejer. Viraje hacia el arte popular”, en *La República*, Bogotá, 4 de mayo de 1972, s/p.

_____, “Jurado fantasma en la Bienal”, en *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1972, s/p.

PÉREZ CAMARGO, Amparo, “Botero y Obregón frente a frente”, en *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1970, s/p.

_____, “Descontento brasileiro”, en *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1970, s/p.

_____, “Lo de Salcedo es pura paja”, en *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1970, s/p.

_____, “No hubo respeto por los artistas nacionales”, en *La República*, Bogotá, 3 de mayo de 1970, s/p.

POP, Delphos, “Cultura”, en *El Diario*, Pereira, 24 de enero de 1970, s/p.

_____, “Cultura”, en *El Diario*, Medellín, 6 de mayo de 1970, s/p.

POSADA, Martha Luz, “De la bienal de Arte”, en *El Diario*, Medellín, 4 de mayo de 1970, s/p.

“Premios en la II Bienal de Arte de Medellín”, en *Boletín Claroscuro*, n°21, Medellín, mayo de 1970, p. 3

“Propaganda, exportación y turismo”, en *El Diario*, Medellín, 4 de mayo de 1968, s/p.

QUINTANA, Carlos, “La Cepal y la Integración latinoamericana”, en *Boletín* (00089958), vol. 13, no. 5, 1967, pp. 203-211

RAMÍREZ, Luís Alfonso, “Arte cinético y medicina”, en *El Colombiano*, Medellín, 16 de mayo de 1970, s/p.

RESTREPO Cristian, et. al., “Cómo es el apoyo del gobierno al arte”, *Boletín Claroscuro*, Medellín, Museo de Zea, enero-febrero de 1969, p. 6

RESTREPO PELÁEZ, Pedro, “El esfuerzo de Coltejer merece el agradecimiento de Colombia”, en *El Colombiano*, 6 de mayo de 1970, s/p.

ROMERO BREST, Jorge, “Qué es eso del arte”, en *El Colombiano*, Medellín, 7 de mayo de 1972, s/p.

_____, “La autenticidad latinoamericana”, en *Visión*, 17 de junio de 1972, p. 61

_____, “La crisis del cuadro de caballete”, en *El Tiempo Lecturas Dominicales*, Bogotá, 28 de mayo de 1972, s/p.

“Roncancio: pinta en una celda y exhibe en la III Bienal”, en *La Patria*, Manizales, 30 de mayo de 1972, s/p.

RUBIANO C., Germán “El triunfo de Luis Caballero”, en *El Espectador, Magazine Dominical*, Bogotá, 26 de mayo de 1968, s/p

_____, “La cuestión batallona de la Bienal de Medellín”, en *El Espectador Magazin Dominical*, Bogotá, 18 de junio de 1972, p. 8

RUIZ, Jorge Eliécer, “Sobre los movimientos estudiantiles”, en *ECO, Revista de la cultura de Occidente*, N°97, Bogotá, mayo de 1968, pp. 102-112

RUIZ GOMEZ, Darío, “Bajo el imperio de la razón”, en *El Espectador*, Bogotá, 3 de mayo de 1970, s/p.

_____, “De los maestros y glorias nacionales”, en *El Espectador*, Bogotá, 12 de mayo de 1970, s/p.

_____, “Definición del arte latinoamericano”, en *Vanguardia Dominical*, Bucaramanga, 7 de noviembre de 1970, p. 4

_____, “El caso de Julio LeParc”, en *El Espectador*, Bogotá, mayo de 1970, s/p.

_____, “La Bienal de Medellín”, en *El Espectador, Magazine Dominical*, Bogotá, 3 de mayo de 1970, p. 12

_____, “La figuración derrotada”, en *El Espectador*, Bogotá, 10 de mayo de 1970, s/p.

_____, “Más sobre la I Bienal de pintura”, s/d., 2 de junio de 1968, s/p.

_____, “Una bienal para Medellín”, en *El Colombiano Dominical*, Medellín, 26 de abril de 1970, s/p.

SÁENZ MORENO, Rafael, “Algunas reflexiones acerca de la II Bienal de Medellín”, en *El Correo*, Medellín, 26 de mayo de 1970, s/p.

“Salas de exposición en Medellín”, en *Boletín Claroscuro*, n°19, Medellín, marzo de 1970, s/p.

“Segunda Bienal de Arte de Coltejer: habla el director: Dr. Leonel Estrada”, en *El Heraldo Católico*, Medellín, 25 de octubre de 1969, p. 2

“Se le reconoce trascendencia mundial a la Bienal de Coltejer”, en *El Correo*, Medellín, 10 de abril de 1970, s/p.

SÁNCHEZ SUAREZ, Benhur, “Juicio a la Bienal”, en *El Espectador Magazin Dominical*, Bogotá, 18 de junio de 1972, p. 7

“Se hacen preparativos para la III Bienal de Coltejer”, en *El Heraldo Católico*, Medellín, 25 de septiembre de 1971, s/p.

SOLVENTE, Carlos, “Cartas de arte”, en *El Tiempo*, Bogotá, 10 de mayo de 1972, p. 6-B

SPENCER, Charles, citado en “El arte debe ser reflejo fiel de la sociedad contemporánea”, en *El Colombiano*, 5 de mayo de 1970, s/p

SQUIRRU, Rafael, “Gyula Kosice poeta del espacio. II Bienal de Arte de Coltejer”, en *El Colombiano*, Medellín, 3 de octubre de 1971, s/p.

TOSCÓN M., Elisa, “El modelo de hoy”, en *El Colombiano*, Medellín, jueves 30 de abril de 1970, s/p.

María Luisa Torrens, “Así opinó el diario *El País*, de Montevideo, sobre la II bienal de Arte de Coltejer”, en *El Diario*, 18 de junio, s/p.

TRABA, Marta, “La segunda Bienal: guía para incrédulos”, en *Magazine Dominical*, Bogotá, 24 de mayo de 1970, s/p.

URIBE ECHAVARRÍA, Rodrigo “Discurso inaugural II Bienal de Coltejer”, reproducido en *El Colombiano*, Medellín, 1 de mayo de 1970, s/p.

VALENCIA DIAGO, Gloria, “Arte y ciencia en la III Bienal de Coltejer”, en *El Tiempo*, Bogotá, 5 de diciembre de 1971, s/p.

_____, “Elogian Premio a L. Caballero”, en *El Tiempo*, Bogotá, lunes 6 de mayo de 1968, s/p.

_____. “Hoy se Abre la I Bienal Hispanoamericana en Medellín”, en *El Tiempo*, Bogotá, 4 de mayo de 1968, p. 16

_____, “La Bienal de Coltejer en negativo y positivo”, en *El Tiempo*, Bogotá, 7 de mayo de 1972, p. 6-b

_____. “La empresa como servicio social”, en *El Tiempo*, Bogotá, 3 de mayo de 1972, p. 3-B

VALENCIA, Luis Fernando, “La generación urbana”, en *El Colombiano*, Medellín, 30 de agosto de 1975, p. 2

“Veintiséis mujeres exponen en la III Bienal de Arte”, en *Vanguardia Liberal*, Bucaramanga, 14 de mayo de 1972, s/p.

VELÁZQUEZ, Ligia, “Vida social: los vecinos de la bienal”, en *El Correo*, Medellín, 6 de mayo de 1972, s/p.

VELEZEFE, Fernando, “Fosa común”, en *El Correo*, Medellín, abril de 1970, s/p

“Vigencia de la Bienal”, en *El Correo*, Medellín, 13 de mayo de 1970, s/p.

VILLA, Franz, “No se espanten!”, en *El Colombiano Dominical*, 10 de mayo de 1970, s/p.

VILLA VILLA, Gabriel, “Hoy se inaugura la II Bienal de arte Coltejer”, s/d, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, s/p,

_____, “Notas culturales”, en *El Colombiano*, 12 de marzo de 1970, s/p

_____, “Notas Culturales. Conferencias del Doctor Esquirrru”, en *El Colombiano*, 18 de febrero de 1972, s/p.

_____, “Notas Culturales: la III Bienal de artes plásticas”, en *El Colombiano*, 1 de mayo de 1972, s/p.

ZULUAGA, Beatriz, “Asombro, desconcierto, escepticismo, en la II Bienal”, en *La Patria*, Manizales, 24 de mayo de 1970, s/p.

_____, “El laberinto de los 40 salones”, en *La Patria*, Manizales, 3 de mayo de 1972, p. 1

_____, “Notas culturales” en *La Patria*, Manizales, 14 de junio de 1970, s/p.

Libros y Catálogos

I Bienal Iberoamericana de Coltejer, Folleto Medellín, 1968

II Bienal de Arte de Coltejer, Catálogo Medellín, 1970

II Bienal de Arte de Coltejer, Folleto, Medellín, mayo de 1970, archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia

III Bienal de Arte de Coltejer, Catálogo Medellín, 1972

Catálogo Salón de Artistas Residentes en Cali, Medellín, 1967

ALLOWAY, Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, Faber and Faber, Londres, 1968

ALLOWAY, Lawrence y WOOL, Robert, *20 south american artists, II Bienal Americana de Arte*, Industrias Kaiser Argentina, Buenos Aires, 1965

ESTRADA, Leonel, *Arte actual: diccionario de términos, conceptos y tendencias*, Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, 2004

La industrial textil en América Latina III. Colombia, Comisión Económica para América Latina, Naciones Unidas, Agosto de 1964, Archivo Cepal.

LANDAZABAL REYES, Fernando, *Estrategia de la subversión y su desarrollo en la América Latina*, Bogotá, Editorial Pax, 1969

PUIG F., Julio y ZULUAGA DE E., Olga L. (compiladores), *Documentos teóricos internos al movimiento estudiantil 1971*, Medellín, Facultad de Educación, Universidad de Antioquia, 1974

TORRES, Eddy, *Itinerarios de la III Bienal de Arte Coltejer*, Medellín, Departamento de Relaciones Públicas Coltejer, 1970

TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1973

_____, *El museo vacío: un ensayo sobre arte moderno*, Bogotá, Editorial Antares, 1958

_____, *Historia abierta del arte colombiano*, Cali, Ediciones Museo La Tertulia, 1970

_____, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961

_____, *Los cuatro monstruos cardinales*, México D.F., Biblioteca Era, 1965

_____, *Mirar en Bogotá*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Biblioteca Básica Colombiana, Tomo 14, 1976

_____, *Seis artistas contemporáneos*, Bogotá, Editorial Antares, 1963

Documentos y correspondencias

Eco mundial alcanzó Bienal de Coltejer, Boletín III Bienal de Arte de Coltejer, Archivo Museo de Antioquia, 1972, s/p.

“El artista argentino Julio Le Parc en la II Bienal de Arte Coltejer”, Boletín de prensa – radio- tv., archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/d.

Entrevista a Leonel Estrada, documento mecanografiado, 1970, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

Entrevista a Leonel Estrada, documento mecanografiado, s/d., Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

ESTRADA, Leonel, “Argan y Max Bill nuevos jurados de la Bienal”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/d.

_____, “Carta de renuncia a la Corporación Bienal de Arte”, Medellín, agosto 13 de 1981, Archivo Leonel Estrada

_____, “Carácter educativo y didáctico tendrá la II Bienal de Coltejer”, documento mecanografiado, mayo 1970, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, p. 2

_____, “Comentario n°7”, documento mecanografiado, s/f., Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/p.

_____, “Décima Bienal de Sao Paulo: lo que vimos”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer

_____, “Ecos de la Segunda Bienal Coltejer”, documento mecanografiado, mayo 1970, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer,

_____, *En preparación la trienal de arte de Medellín Colombia*, agosto de 1974, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer

_____, “Gran éxito la aportación de la mujer en la II Bienal”, documento mecanografiado, Archivo Leonel Estrada, s/p.

_____, “Información sobre la II Bienal de Medellín”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/d.

_____, “La Bienal de Coltejer: Medellín, Colombia”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/d.

_____. “La Bienal de Arte Coltejer en el plano internacional”, documento mecanografiado, s/f, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer

_____, “La Bienal de Coltejer es distinta”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

_____, “La Bienal sobre la ciudad”, documento mecanografiado, s/f., Archivo Leonel Estrada, s/p.

_____, “Para el espectador. La II Bienal de Arte Coltejer y sus repercusiones en el campo de la Cultura”, documento mecanografiado, archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

_____, “Ponencia en la Bienal de Venecia”, junio de 1985, Archivo Leonel Estrada.

_____, “Solo artistas de gran categoría concurrirán a la II Bienal de Arte Coltejer de Medellín”, documento mecanografiado, s/f., archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, s/p.

GIL TOVAR, Francisco “Carta a Leonel Estrada”, Medellín, 18 de marzo de 1970, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer.

GÓMEZ SICRE, José, “Carta a Leonel Estrada”, Washington, 5 de mayo de 1970, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia.

_____, “Carta a Leonel Estrada”, Washington, 7 de junio de 1971, Archivo Leonel Estrada
_____, “Carta a Leonel Estrada”, Washington, 1 de febrero de 1973, Archivo Leonel Estrada

GLUSBERG, Jorge, *Hacía una aproximación estructural del arte de sistemas*, conferencia para III Bienal de Arte de Coltejer, Archivo Bienales de Coltejer, Museo de Antioquia, Medellín, 1972,

LE PARC, Julio, *Encuesta del juego “identifique sus enemigos”*, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, 1970

_____, “La desmitificación del arte”, manuscrito, agosto de 1968, Archivo Leonel Estrada
Reglamento II Bienal de Arte de Coltejer, Medellín, 1970, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia

ROMERO BREST, Jorge, “Carta a Leonel Estrada”, Buenos Aires, 22 de abril de 1970, Archivo Leonel Estrada

_____, transcripción de conferencia en la XI Bienal de São Paulo, Archivo Leonel Estrada, sección Bienales Coltejer, 1971

SALCEDO, Bernardo, “La Bienal es harina de otro costal”, Carta abierta a Leonel Estrada, Archivo Bienales Coltejer, Museo de Antioquia, 1972

TRABA, Marta, *Breve recuento de la pintura moderna y actual con reflexiones al margen y una moraleja con signos de interrogación*, s/d., Archivo Leonel Estrada.

_____, Guía para el curso *Qué sabe usted del arte actual*, documento mecanografiado, Archivo Leonel Estrada, 1970.

Videos e imágenes

ECHEVERRY, Héctor y MEJÍA Alberto (productores), *Cortometraje sobre la II Bienal de Coltejer*, Cine TV Filmes, Medellín, 1970, Archivo Museo de Antioquia.

Bibliografía

Libros y capítulos en libros

A.A. V.V., *Crisis universitaria colombiana 1971: itinerarios y documentos*, Bogotá, El Tigre de Papel

A.A. V.V., *Economía y cultura: una aproximación al impacto económico de las industrias culturales en Colombia*, Bogotá, Convenio Andrés Bello y Ministerio de Cultura de Colombia, 2003

A.A.V.V., *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*, Medellín, Colección de textos sobre pensamiento y creación en las artes n°4, Universidad de Antioquia, 2015

A.A. V.V., *La construcción de la cultura política en Colombia. Proyectos hegemónicos y resistencias culturales*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005

A.A.V.V., *Patrimonio urbanístico y arquitectónico del Valle de Aburrá*, Medellín, Área Metropolitana del Valle de Aburrá, 2010

ACHA, Juan, *El arte y su distribución*, México, Trillas, 2012

ALTAMIRANO Carlos y SARLO Beatriz, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1990

ÁNGEL, Félix, *Nosotros. Un trabajo sobre artistas antioqueños*, Medellín, Museo El Castillo, 1976

_____, *Nosotros, Vosotros, ellos*, Medellín, Tragaluz Editores, 2008

ARANGO DE TOBÓN, Cristina, *Publicaciones periódicas en Antioquia, 1814-1969. Del Chibalete a la Rotativa*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2006,

ARANGO RESTREPO, Sofía y GUTIÉRREZ GÓMEZ, Alba, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002

ARIAS TRUJILLO, Ricardo, *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*, Bogotá, Universidad de Los Andes, 2011

BAZZANO-NELSON, Florencia, *Marta Traba en circulación*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2010

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo veintiuno editores S.A., 1988

BOTERO HERRERA, Fernando, *La industrialización en Antioquia: génesis y consolidación 1900-1930*, Medellín, Hombre Nuevo Editores, 2003

_____, *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia. Colección Clío, 1996

BOURDIEU, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Jean Povillon *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, 1967

- _____, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988
- _____, *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995
- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loïc J.D., *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995
- BOIME, Albert, *Historia social del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1994
- BRAVO, Marta Elena, “Políticas culturales en Colombia”, en A.A.V.V. *Políticas culturales en Ibero América*, Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, 2009, pp. 105-137
- _____, *Universidad y gestión cultural: caminos, encrucijadas, retos*, 4° Encuentro Nacional de Políticas Culturales Universitarias, Medellín, Mesa Cultural de Instituciones de Educación Superior de Antioquia, 2012
- BRAVO, Marta Elena, BOLIVAR, Edgar, JARAMILLO, María Adelaida, *Políticas Culturales y Territorios en diálogo: experiencias de formulación de políticas culturales en Colombia 2001-2020*, en Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 28 a 30 maio de 2008, Salvador Bahia, UFBa, 2008
- BRAVO, Marta Elena, BOLIVAR, Edgar, JARAMILLO, María Adelaida, “Universidad y política cultural en Colombia –Trayectos, consolidación y apertura al desarrollo cultural de la Región-”, en *Fundamentos de una Política Cultural para la Educación Superior en Colombia*, Primer Encuentro Universitario: Hacia la construcción participativa de una Política Cultural, Medellín, Mesa Cultural de Instituciones de Educación Superior en Antioquia, 2008
- BRIHUEGA, Jaime, “Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1996, p. 109 - 126
- _____, “La sociología del arte”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1996, p. 264 – 278
- BUCK-MORSS, Susan, *Mundo soñado y catástrofe. Desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, Machado Libros S.A., 2004
- BÜRGER, Peter, *La teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010

CABALLERO A., Carlos, PACHÓN B., Mónica, Eduardo POSADA C. (Comp.), *Cincuenta años de regreso a la democracia: nuevas miradas a la relevancia histórica del Frente Nacional*, Bogotá, Editorial Universidad de Los Andes, 2012

CASTELNUOVO, Enrico, *Arte, industria y revolución. Temas de la historia social del arte*. Barcelona, Nexos, 1988

CARO “CAROLO, Gonzalo” y BUENO OSORIO, Carlos (ed.), *El Festival de Ancón: del quiebre histórico a la quiebra histórica*, Medellín, Editorial Lealon, 2005

CHARTIER, Rogier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2005

CLARK, T.J., *La imagen del pueblo*, Barcelona, Gustavo Gil, 1981

CROW, Thomas, *El esplendor de los sesenta: arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Madrid, Akal, 2001

ESCOBAR, Arturo, ÁLVAREZ, Sonia E. y DAGNINO, Evelina, *Política cultural y cultura política: una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, Bogotá, Aguilar, 2001

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008

DUNCAN, Carol, *Rituales de civilización*, Murcia, Nausicaä, 2004,

ESTRADA, Leonel, “Lo que significaron y significan las Bienales de Arte”, en *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, catálogo de la muestra, Suramericana de Seguros, Medellín, Noviembre 23 de 2000 a enero 26 de 2001.

FAJARDO, Luis H., *La moralidad protestante de los antioqueños. Estructura social y personalidad*, Cali, Ediciones Departamento de Sociología, Universidad del Valle, 1966

FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo, *Apuntes para una historia del arte contemporáneo en Antioquia*, Medellín, Colección Autores antioqueños, 2006

_____, *La cultura y el arte dan vida a la Universidad de Antioquia. Episodios de la relación de la universidad con el arte y la cultura*, Medellín, Ensayos Pensamiento Universitario, Universidad de Antioquia, 2013

FOX, Claire F., *Arte Panamericano. Políticas culturales y Guerra fría*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2016

FURTADO, Celso, *Teoría política y desarrollo económico*, Bogotá, Siglo XXI, 1982

GALLO MARTINEZ Luis Álvaro, *Diccionario Biográfico de Antioqueños*, Bogotá, 2008

GARCÍA CANCLINI, Néstor, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu” en BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*. México, Grijalbo, 1990, p. 1-52

_____, “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en GARCÍA CANCLINI, Néstor, (ed.), *Políticas culturales en América Latina*, México D.F., Grijalbo S.A., 1987, pp. 13-61

GARCÍA, María Amalia, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011

GIL TOVAR, Francisco, *El arte colombiano*, Bogotá, Plaza y Janes, 1985

GILBAUT, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondatori, 1990.

GIRALDO, Efrén, *La crítica de arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*, Medellín, La Carreta, 2008

GIRALDO ISAZA, Fabio y VIVIESCAS Fernando (comp.), *Colombia: el despertar de la modernidad*, Bogotá, Fondo Nacional por Colombia, 1991

GIUNTA, Andrea, “La reescritura del modernismo: Jorge Romero Brest y la legitimación del arte argentino”, en KATZENSTEIN Inés, (ed.), *Escritos de Vanguardia: arte argentino en los años 60*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007

_____, *Vanguardia, Internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008

GOMBRICH, Ernst, “La Historia social del Arte” en GOMBRICH, Ernst, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1988

GÓMEZ, Juan Guillermo, *Cultura Intelectual de Resistencia. Contribuciones a la historia del “libro de izquierda” en Medellín en los años setenta*, Bogotá, Ediciones desde abajo. 2005

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Katia, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años sesenta*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2014

GREENBERG, Clement, *Arte y Cultura: ensayos críticos*, Ediciones Gustavo Gil, Barcelona, 1979

- GUTIÉRREZ GÓMEZ, Alba, URIBE PEREIRA, Conrado y RODRÍGUEZ S., Jorge Alberto, *Gestores y eventos del arte moderno en Antioquia, 1949-1981*, Medellín, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Museo de Antioquia, 2014
- HADJINICOLAOU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1975
- _____, *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo Veintiuno Editores S.A., 1981.
- HATTY, Yvonne, *Mecenazgo en Colombia y financiación de la cultura*, Bogotá, Círculo de Lectura Alternativa, 2003
- HENDERSON, James D., *La modernización en Colombia en los años de Laureano Gómez, 1889-1965*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2006
- HERING TORRES, Max S., *Historia cultural desde Colombia, categorías y debates*, Bogotá, Universidad de Los Andes, 2012
- HERRERA, María José (Dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Herrera, 2011
- HERRERA, María José y MARCHESI, Mariana, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013
- HOBBSBAWM, Eric, *Marxismo e historia social*, México, Instituto de Ciencias de la Universidad Autónoma de Puebla, 1983
- HUERTAS SÁNCHEZ, Miguel Antonio, *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2004
- HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002
- _____, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”, en Josep Picó (comp.), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 141-164
- JARAMILLO JIMÉNEZ, Carmen María, *Arte, política y crítica: una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2005
- _____, *Fisuras del arte moderno en Colombia*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012

- KARP, Ivan y LAVINE, Steven D. (eds.), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1991
- LONDOÑO YEPES, Carlos, *Origen y desarrollo de la industria textil en Colombia y Antioquia*, Medellín, Centro de Investigaciones Económicas, Universidad de Antioquia, 1983
- MARIN, Louis, *Le Portrait du Roi*, París, Éditions de Minuit, 1981
- MEDINA, Álvaro, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Biblioteca básica colombiana, 1978
- MEJIA DE MILLAN, Beatriz Amelia, *Arte Colombiano en el siglo XX*, Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 1988
- MENA LOZANO, Úrsula y HERRERA, Ana Rosa, *Políticas culturales en Colombia: discursos estatales y prácticas institucionales*, Bogotá, M y H Editores, 1994
- MOLINA LONDOÑO, Luis Fernando, *Fotografía de arquitectura en Medellín, 1870-1960*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2001
- MONLLEÓ Y GALCERA, Ángel, “Sociología del nuevo mecenazgo y patrocinio del arte”, en *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pp. 755-764
- MORENO MOYA, Nadia, *Arte y Juventud, el Salón Esso de Artistas Jóvenes en Colombia*, Bogotá, IDARTES / La Silueta, 2013
- MONTENEGRO, Santiago, *El arduo tránsito hacia la modernidad: historia de la industria textil colombiana durante la primera mitad del siglo XX*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2002
- NISBET, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Gedisa, 1981
- NOVA, Martín, *Conversaciones con el fantasma. Treinta y dos entrevistas sobre los últimos cincuenta años de arte en Colombia*, Bogotá, Planeta, 2017
- O’NEILL, Paul, *The culture of cutating and the curating of culture(s)*, MIT Press, 2016
- ORLANDO MELO, Jorge (ed.), *Historia de Antioquia*, Bogotá, Suramericana de Seguros, 1988
- _____, *Historia de Medellín*, tomo II, Bogotá, Suramericana de Seguros, 1996

_____, “Medellín: historia y representaciones imaginadas”, en *Seminario: Una mirada a Medellín y al Valle de Aburrá*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín y Biblioteca Pública Piloto, 1993, pp. 13-20

PARRA SALAZAR, MAYRA NATALIA, *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*, Medellín, Fondo Editorial FSCH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia, 2015

PALACIO Viviana y LOPERA Jorge, *Museo de Arte Moderno de Medellín: breve historia*, Mesa Estándar, Medellín, 2016

PLANTE, Isabel, “La multiplicación (y rebelión) de los objetos. Julio Le Parc y la consagración europea del arte cinético”, en PLANTE, Isabel y ROSSI, Cristina, *La abstracción en la Argentina: siglos XX y XXI*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010, pp. 18-70

RANCIÈRE, Jaques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Imelda, *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años sesenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*, Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2012

RESTREPO SANTAMARÍA, Nicanor, *Empresariado Antioqueño y Sociedad, 1940-2004. Influencia de las élites patronales de Antioquia en las políticas socioeconómicas colombianas*, Medellín, Universidad de Antioquia. Colección Clío Historia, 2011

REY, Germán, “Las políticas culturales en Colombia: la progresiva transformación de sus comprensiones”, en *Compendio de políticas culturales*, Ministerio de cultura, República de Colombia, 2010, pp. 23-48

ROCCA, María Cristina, *Arte, modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*, Córdoba, Editorial Universidad de Córdoba, 2009

SAAVEDRA RESTREPO, María Claudia, “Empresas y empresarios: el caso de la producción textil en Antioquia (1900-1930)”, en DÁVILA L. DE GUEVARA, Carlos (compilador), *Empresas y empresarios en la historia de Colombia*, Bogotá, Editorial Grupo Norma y Ediciones Uniandes, Tomo II, 2003, pp. 1215-1248

SERVIDDIO, Fabiana, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los setenta*, Buenos Aires, Niño y Dávila Editores, 2012

SHINER, Larry, *La invención del arte, una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2014

- SILVA LUJÁN, Gabriel, “El origen del Frente Nacional y el gobierno de la junta militar”, en *Nueva historia de Colombia, vol. II: historia política de Colombia 1949 – 1986*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial S.A., 1989, pp. 179 – 210
- SIERRA MAYA, Alberto (compilador), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*, Medellín, Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011
- SOLANA, Guillermo, “Teorías de la pura visualidad”, en *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (ed.), Madrid, La balsa de la Medusa, 1996
- STONOR SAUNDERS, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Editorial Debate, 2001
- SUNKEL, Osvaldo, “La labor de la CEPAL en sus primeros dos decenios” en *La CEPAL en sus 50 años. Notas de un seminario conmemorativo*, Comisión Económica para América Latina y el Caribe, Santiago de Chile, 2000, pp. 33-40
- TARVER, Gina McDaniel, *The new Iconoclasts. From art of New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961-1975*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2016
- TÉLLEZ IREGUI, Gustavo, *Pierre Bourdieu, conceptos básicos y construcción socioeducativa. Claves para su lectura*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2002
- TIRADO MEJÍA, Álvaro *Los años sesenta. Una revolución cultural*, Debate, Bogotá, 2014
- THORP, Rosemary, “El papel de la CEPAL en el desarrollo de América Latina en los años cincuenta y sesenta”, en *La CEPAL en sus 50 años. Notas de un seminario conmemorativo*, Comisión Económica para América Latina y el Caribe, Santiago de Chile, 2000, pp. 19-32
- TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1973
- _____, *Historia abierta del arte colombiano*, Cali, Ediciones Museo La Tertulia, 1974
- URIBE DE HINCAPIÉ, María Teresa (coordinadora), *Universidad de Antioquia: historia y presencia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1998
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997
- _____, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003
- _____, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1994

Artículos

ACUÑA RODRÍGUEZ, Olga Yanet, “Poder y memoria: Las elecciones presidenciales de 1970 en Colombia”, en *Revista Escuela de Historia*, Vol. 12, n° 2, Salta, 2013. Recuperado el 30 de marzo de 2017 <http://www.scielo.org.ar/>

ALVES OLIVEIRA, Rita, “Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, en *São Paulo Perpec.*, N. 3, São Paulo, julio-septiembre 2001, pp. 18-28.

ARCHILA NEIRA, Mauricio, “El Frente Nacional: una historia de enemistad social.”, en *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n. 24, Bogotá, 1997, s/p.

ARMATO, Alessandro, “La ‘primera piedra’: José Gómez Sicre y la fundación de los museos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla”, en *Revista Brasileira do Caribe*, vol. XII, n°24, São Luis, Enero-Junio de 2012, p. 381-404

BEJARANO, Ana María y SEGURA, Renata, “El fortalecimiento selectivo del Estado durante el Frente Nacional”, en *Controversia*, n. 169, Noviembre, 1996, s/p.

BOTERO HERRERA, Fernando, “El espejismo de la modernidad en Medellín: 1890-1950”, en *Lecturas de Economía*, n°39, Medellín, julio-diciembre de 1993, pp. 11-58

CASTELLANOS OLMEDO, Adriana, “Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976)”, en *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n°8, Buenos Aires, primer semestre de 2016, pp. 17-30

CEPEDA SÁNCHEZ, Hernando, “Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta”, en *Tabula Rasa*, n. 9 Julio-Diciembre, 2008, pp. 313-333

CLARK, T.J., “Clement Greenberg’s Theory of art”, en *Critical Inquiry*, n. 9, septiembre 1982, pp. 139-156

_____, “The conditions of Artistic Creation”, en *Times Literary Supplement*, 24 de mayo de 1974, pp. 561-562

COCKCROFT, Eva, “Abstract Expressionism: weapon of the Cold War”, en *Artforum*, junio, 1974, pp. 39-41

DE OLIVEIRA MAIA ZAGO, Renata Cristina, “Sobre Bienais: a Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal nacional de São Paulo de 1970”, en *20º Encontro Nacional*

Anpap: Subjetividade, Utopias e Fabulações, Rio de Janeiro, 26 de septiembre – 1 octubre de 2011, pp. 2596-2611

DI FILIPPO, Marilé, “Walter Benjamin y Jaques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica”, en *Revista de Epistemología y Ciencias Sociales*, n°3, Rosario, Argentina, pp. 257-288

FERNÁNDEZ, Carlos Arturo, “Arte y Universidad”, en *Revista Universidad de Antioquia*, N° 273, Medellín, julio-septiembre de 2003, pp. 54-65

_____, “El arte en la ciudad universitaria”, en *Debates*, N° 66, Medellín, septiembre-diciembre de 2013, pp. 81-83

_____, “Leonel Estrada, crítico de arte”, en *Artes, La Revista*, n°11 vol. 6, enero – junio, 2006, p. 14-23

FLORES BALLESTEROS, Elsa, “Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano”, en *Huellas*, No. 3, Mendoza, 2003, pp. 31-44

GARCÍA, María Amalia “Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVIII, n° 109, 2016, pp. 11-41

GARDNER, Anthony, “Bienales al borde, o una mirada a las bienales desde las perspectivas del Sur” en *Revista Errata*, N°14, Bogotá, julio-diciembre de 2015. Recuperado el 19 de junio de 2017 de <http://revistaerrata.gov.co>

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Katia, “Rutas de la vanguardia: Cali y Medellín en los largos años sesenta”, en *Cuadernos CLACSO-CONACYT*, N°. 3, Buenos Aires, 2016, pp. 2-10

HERKENHOFF, Paulo, “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, en *Revista USP*, N. 52, San Paulo, diciembre-febrero 2001-2002, p. 117-121

MARCHART, Oliver, “The Globalization of Art and the “Biennials of Resistance”. A History of the Biennials from the Periphery”, en *CUMMA papers*, N°7, Department of art, AALTO University, Helsinki, 2014, pp. 1-12

MARTINEZ, Ana Teresa, “Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu”, en *Trabajo y Sociedad*, N°9, vol. IX, Invierno de 2007, Santiago del Estero, Argentina.

MELO, Jorge Orlando, “Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización”, en *Revista de Extensión Cultural*, N° 37, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Medellín, Septiembre de 1997, pp. 11-21

MILTON KEMNITZ, Thomas, “The cartoon as a historical source”, en *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 4, N°1, verano, 1973, pp. 81-93

PEÑA, Isaías, “La literatura del Frente Nacional”, en *Revista Mosaicos*, vol. 1, N°1 Septiembre-Diciembre, Bogotá, 1984, s/p.

RAMÍREZ, Isabel Cristina, “Ampliando el mapa. Nuevas aproximaciones a los procesos locales y regionales en la historia del arte moderno en Colombia. El caso de Barranquilla y Cartagena”, en *Encuentro de Investigaciones Emergentes, reflexiones, historia y miradas*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, 2011. p. 117-134

_____, “Miradas de cerca y miradas de conjunto. La importancia de los procesos locales de Cartagena y Barranquilla en la historiografía del arte moderno en Colombia”, *Coloquio Historia del Arte en Colombia: ¿Cómo y para quién? Miradas Nacionales e internacionales*. Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Marzo de 2014. En trámite de publicación.

RESTREPO ACEVEDO, Isabel, “Bienales de Arte Coltejer. También una convergencia entre arte y tecnología”, en *Revista Universidad de Antioquia*, s/d., pp. 109-115

ROCCA, María Cristina, “Las Bienales de Córdoba como ‘Illusio’”, en *HUELLAS, Búsquedas en Artes y Diseño*, N°2, año 2002, p. 99-106

ROSSI, Cristina, “Julio Le Parc y el lugar de la resistencia”, en *ICAA Documents Project Working Papers*, n°2, mayo de 2008, pp. 43-49

RUEDA FAJARDO, Santiago, “Breve revisión de los contextos sociales y culturales en la formación de los museos de arte moderno en Colombia”, en *Calle14*, n°2, diciembre de 2008, pp. 61-70

SERVIDDIO, Fabiana, “La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad”, en *PÓS*, v. 2, n. 4, Belo Horizonte, nov. 2012, pp. 60-79

SUESCÚN POZAS, María del Carmen, “Los museos de arte moderno y la reconfiguración de lo local a través de lo foráneo: transformando a Colombia en un país ‘abierto’”, en *Memoria y Sociedad*, vol. 3 No. 6, Bogotá, abril de 1999, pp. 135-142

ZUKIN, Sharon, "Art in the arms of power: Market relations and collective patronage in the capitalist state", en *Theory and Society*, vol. 11, n° 4, Julio 1982, pp. 423-451

Catálogos, tesis y otros

ACUÑA, Ruth Noemí, *Arte, crítica y sociedad en Colombia 1947-1970*, Tesis de grado, Departamento de Sociología, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1991

ÁNGEL, Félix, "La presencia latinoamericana", en VV.AA., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, catálogo de exposición, Museo de artes del Bronx-Harry N. Abrams, Nueva York, 1989

Catálogo de la muestra *Las Bienales de Medellín, una ventana abierta*, Suramericana de Seguros, Medellín, Noviembre 23 de 2000 a enero 26 de 2001.

DI STEFANO, CHIARA, *Una pagina dimenticata. Analisi delle tensioni artistiche e sociali alla Biennale veneziana del 1968*, Tesis de grado no publicada, Licenciatura en historia y conservación del patrimonio artístico, Facultad de Letras y Filosofía, Università Degli Studi Roma Tre, 2006

GIL ARAQUE, Fernando A., *La ciudad que en-canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*, Tesis para optar al título de Doctor en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de Historia, Medellín, 2009

GONZÁLEZ, Beatriz. "Actitudes transgresoras de una década." en *Sin título 1966-1968. Luis Caballero*, catálogo de exposición, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1997

GÓMEZ GÓMEZ, María Mercedes, *Ciudades construidas, ciudades imaginadas: narrativas urbanas de piedra, de tinta y de papel*, tesis de maestría no publicada, Maestría en Estudios Socioespaciales, Instituto de Estudios Regionales, INER, Universidad de Antioquia, Marzo de 2012, pp. 78 – 90

GORDON WELLEN, Michale, *Pan-American dreams: Art, politics and museum-making at the OAS, 1948-1976*, Tesis de doctorado no publicada, Doctorado en Filosofía, Universidad de Texas en Austin, diciembre de 2012

JIMÉNEZ, Lorena y VILLAMIL GARZÓN, Edwin Mauricio, *Entre Marchas, mítines, debates y pedreas: Movimiento Estudiantil y activismo femenino en la Universidad de Antioquia 1970-1977*. Medellín, Tesis de pregrado en la Universidad de Antioquia, 2010

PARRA SALAZAR, Mayra Natalia y MAYA RUIZ, Jhoan Sebastián, *¡A Teatro Camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*, Medellín, Tesis de Pregrado en la Universidad de Antioquia, 2013

SCHROEDER, Caroline Saut, *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da costestação*, São Paulo, Tesis de posgrado en Artes Visuales, Universidad de São Paulo, Escuela de Comunicación y Artes, 2011

ZAPATA ZAPATA, Paula Andrea, *El papel del arte y la cultura en el movimiento estudiantil de la Universidad de Antioquia 1966-1974*, Medellín, Tesis de pregrado en la Universidad de Antioquia, s/f